АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР
Ордэна Дружбы народаў Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы

І. Э. Багдановіч

Янка Купала і Рамантызм

Мінск «Навука і тэхніка» 1989

Поэзия Янки Купалы рассматривается в свете формирования развития романтизма в белорусской литературе как его вершинное достижение. Анализируются понимание поэтом проблемы свободы и долга, соотношения идеала и действительности, способы воплощения романтического идеала в художественных образах, особенности романтической поэтики.

Адресуется литературоведам, преподавателям и студентам-филологам, учителям средних школ, всем интересующимся историей белорусской литературы.

Рэдактар акадэмік АН БССР І. Я. Навуменка
Рэцэнзенты:
кандыдаты філалагічных навук В. І. Гапава, Л. К. Тарасюк,
кандыдат гістарычных навук В. У. Скалабан

ISBN 5-343-00128-9

УСТУП

У апошні час назіраюцца істотныя змены ў поглядзе сучаснага беларускага літаратуразнаўства на працэсы, што адбываліся ў беларускай літаратуры ў пачатку XX ст. Калі раней тэндэндыі яе развіцця было прынята цалкам звязваць з рэалізмам, то цяпер сярод даследчыкаў усё больш прыхільнікаў той думкі, што ў нашай літаратуры азначанага перыяду існавалі розныя прынцыпы мастацкага адлюстравання рэчаіснасці, розныя напрамкі і стылі, якія развіваліся паралельна і ўзаемадзейнічалі. Як асноўныя сярод іх называюцца рэалізм і рамантызм. Пад рэалізмам беларускай літаратуры разумеўся рэвалюцыйна-дэмакратычны змест і пафас творчасці пісьменнікаў, мастацкая актыўнасць якіх была ўзнята рэвалюцыйнай хваляй 1905 г. У разуменні ж рамантызму працяглы час панаваў негатыўна-ацэначны погляд. Вызначаць творчасць нашых пісьменнікаў-дэмакратаў як рамантычную межавала для даследчыкаў з намераным прыніжэннем значэння іх мастацтва для народа. Аб рамантызме размова вялася з вялікімі агаворкамі. Аднак у савецкім літаратуразнаўстве апошніх дзееяцігоддзяў прыкметна ўзрасла цікавасць да эстэтыкі рамантызму, да спецыфікі яго творчых прынцыпаў адлюстравання рэчаіснасці. Былі пераадолены спрошчаныя адносіны да рамантычнага метаду, паглыблена распрацаваны тэорыя і гісторыя рамантызму ў прадах І. Г. Неупакоевай, Н. Я. Бяркоўскага, Ю. У. Мана, сугучнымі гэтай літаратуразнаўчай плыні аказаліся працы У. М. Жырмунскага, перавыданне якіх адбылося ў канцы 70-х — пачатку 80-х гадоў. Ажыўленне агульнай цікавасці да рамантызму пэўным чынам паўплывала на станаўленне рамантычнай канцэпцыі ў беларускім літаратуразнаўстве. Асабліва гэта датычыла асэнсавання творчасці Я. Купалы. Намеціліся тры асноўныя ступені ў вызначэнні адносін Купалы да рамантызму: Купала быў адначасова як выдатным рэалістам, так і выдатным рамантыкам; у творчасці Куналы найбольш яскрава адлюстраваліся рэвалюцыйна-рамантычныя погляды на свет; Купала — прыроджаны рамантык. Апошнюю канцэпцыю творчасці Купалы найбольш плённа распрацоўвалі А. А. Лойка, У. А. Калеснік, У. М. Казбярук, В. І. Гапава, аднак прастора для навуковых даследаванняў у гэтым накірунку яшчэ далека не вычарпана.

Перш чым распачаць гаворку пра рамантызм Я. Купалы, неабходна хаця б коратка спыніцца на гістарычных варунках рамантызму ў еўрапейскай літаратуры і яго тэарэтычным асвятленні, паколькі ніводная з'ява не нараджаецца па-за сувяззю з аналагічнымі і супраць-

леглымі з'явамі. Узнікненне іх звычайна бывае падрыхтаваным і абумоўленым папярэднім узроўнем духоўнага развіцця грамадства.

Узнікненне рамантызму ў Еўропе (з гэтым пагаджаюцца амаль усе даследчыкі) выпадае на канец XVIII — пачатак XIX ст. Яно звязана з вынікамі французскай буржуазнай рэвалюцыі 1789-1794 гг., на якую прадстаўнікі перадавога на той час грамадства ўскладвалі вялікія надзеі ў справе пераўладкавання жыцця на разумны, справядлівы лад. Яны праглі гармоніі і ўсеагульнага дабрабыту, але ў рэшце рэшт адчулі сябе падманутымі, расчараванымі ў сваіх спадзяваннях. Энгельс даў красамоўную характарыстыку надламанасці ў свядомасці людзей пасля французскай рэвалюцыі: «Калі французская рэвалюцыя ўвасобіла ў рэчаіснасць гэтае грамадства розуму і гэтую дзяржаву розуму, то новыя ўстановы аказаліся, пры ўсёй іх рацыянальнасці ў параўнанні з папярэднім ладам, зусім не абсалютна разумнымі... Імклівае развіццё прамысловасці на капіталістычнай глебе зрабіла галечу і пакуты працоўных мас абавязковай умовай існавання грамадства. Колькасць злачынстваў узрастала з кожным годам. Калі феадальныя заганы, што раней бессаромна выстаўляліся напаказ, былі яшчэ не знішчаны, але хаця б адсунуты пакуль на задні план,— то тым больш шчодра расквітнелі на іх месцы буржуазныя заганы, якім раней аддаваліся толькі цішком... Адным словам, усталяваныя «перамогай розуму» грамадскія і палітычныя ўстановы аказаліся злой карыкатурай на бліскучыя абяцанні асветнікаў, якія выклікалі горкае расчараванне»[1] У абстаноўцы напружанага чакання перамен, паступовага разбурэння ўтапічных ілюзій на стварэнне гарманічнага грамадства ўзнік і развіўся рамантычны тып мастацкай свядомасці. Рамантызм з'явіўся «ва ўсіх мастацтвах і разам з тым у справах культуры, выйшаў з літаратуры і пранік у кожнае з мастацтваў, адно за адным, у выканаўчую практыку спевакоў, акцёраў, музычных віртуозаў, у філасофскую навуку, у прыкладныя веды; ён трымаўся ў Германіі, у Еўропе паўстагоддзя, а то і больш, дзякуючы гэткай шырыні свайго распаўсюджвання»[2]. Няяснасць перспектыў далейшага грамадскага развіцця і паступовае ўсведамленне разрыву паміж жаданай гармоніяй і пачварнай рэчаіснасцю, расчараванне ў апошняй і імкненне да ідэалу — такі пачатак рамантычных адносін да свету, які спрыяў нараджэнню новага тыпу мастацкай культуры. Рамантычны тып культуры ў той перыяд ахапіў усю грамадскую

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 267-268.
[2] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 19.

пабудову, утварыўшы цэлую мастацкую эпоху ў краінах еўрапейскага кантыненту.

Напрамак у мастацтве не можа існаваць без усведамлення пісьменнікамі сваіх творчых прынцыпаў, без свядомага вызначэння імі свайго месца ў гісторыка-літаратурным працэсе і грамадскім жыцці — такім чынам ствараецца праграма. Напрамак не можа існаваць без праграмы, хаця адной толькі праграмы недастаткова для функцыянальнага напрамку. Павінны існаваць аб'ектыўныя перадумовы — выспелая ў грамадскай свядомасці ідэя, пад знакам якой заявіць аб сабе напрамак. Праграма напрамку — гэта і ёсць яго метад, палажэнні якога могуць быць прыдатнымі пры адпаведных культурна-гістарычных умовах у розны час.

Тэарэтычна многія даследчыкі імкнуцца да больш абагульненага погляду на гісторыка-літаратурны працэс, хоць называюць тыпалагічныя групы па-рознаму: тыпы творчасці, тыпы мыслення, метады, стылі, вылучаючы як «скразныя» рэалізм і рамантызм. Такі падыход зусім не азначае схематызавання літаратурнай шматаблічнасці па ўзору славутай канцэпцыі «рэалізму — антырэалізму», якая справядліва крытыкавалася ў час дыскусіі аб рэалізме ў канцы 50-х гадоў.

У свой час і В. Р. Бялінскі падзяляў паэзію на «рэальную» і «ідэальную». Паэзія «ідэальная» для яго не толькі і не столькі паэзія рамантычная. Гэта паэзія найбольш уласцівая перыяду дзяцінства народаў, яна была характэрна для творчасці старажытных грэкаў. Паэзія ўласна рамантычная, паводле Бялінскага, настолькі ж рэальная, наколькі і ідэальная. Бялінскі вылучаў «ідэальную паэзію» грэкаў, рамантызм сярэдневякоўя. Ён лічыў, што рамантызм — «вечны бок натуры і духа чалавечага, ён не памёр пасля сярэдніх вякоў, а толькі пераўтварыўся»[1]. Бялінскі тонка адчуваў прыроду рамантызму, якая адлюстроўвае ўнутраную, «суб'ектыўную», сутнасць чалавека. «Ёсць у чалавеку,—пісаў ён,— пачуццё бязмежнага, яно складае аснову яго духа... Без імкнення да бязмежнага няма жыцця, няма развіцця, няма прагрэсу. Сутнасць развіцця складае імкненне і дасягненне. Але калі чалавек чаго-небудзь дасягае, ён не спыняецца на гэтым, не задавальваецца гэтым зусім; наадварот, урачыстасць дасягнення бывае ў яго душы нядоўгай і хутка перамагаецца новым імкненнем. Адсюль пачуццё ўнутранай незадаволенасці нечым у жыцці; адсюль патаемная туга. Можна сказаць, што чалавек бывае шчаслівейшым, пакуль ён змагаецца з перашкодамі на шляху да дасягненняў, чым калі ён спачывае на лаўрах перамогі ў барацьбе, на свяце дасягнення. Інакш і

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1955. Т. 7. С. 173.

быць не можа. Чым глыбей натура чалавека, тым мацней у ім імкненне і тым менш ён здатны на задаволенасць»[1]. У гэтай адвечнай уласцівасці чалавечага духу знаходзяцца карані рамантычнага светаадчування. Яно застаецца рэцэсіўным бокам мастацкага спосабу пазнання рэчаіснасці да тых часоў, пакуль рэальнае жыццё не высуне ўмовы, спрыяльныя для яго ажыўлення. Такімі ўмовамі найчасцей з'яўляюцца бурныя перамены ў грамадскіх адносінах. «Мабыць, не пры ўсіх акалічнасцях грамадскага жыцця рэалістычны тып мастацкай літаратуры мае шансы ісці ў авангардзе»[2],— з такім меркаваннем У. А. Калесніка цяжка не пагадзіцца. Даследчык развівае сваю думку: «На пераломе эпох, калі формы грамадскіх адносін разбураюцца і змяняюцца, а паказальныя чалавечыя характары, якія павінны канцэнтраваць у сабе ідэал будучыні, складаюцца больш ва ўяўленні, чым наяве, мастацкая літаратура, нават калі яна мае добрыя рэалістычныя традыцыі, дабіваецца ўлады над чытачом не цераз патрэбу праўдзівасці, а цераз патрэбу ідэалу, рамантычна выяўляючы тое, што мае быць, што быць павінна, чаго чакаюць усе, чаго прагнуць усе, у тым ліку і мастакі»[3]. Адраджэнне рамантызму часцей за ўсё абумоўлена гістарычна пераходнымі і пераломнымі перыядамі ў жыцці розных народаў, часам неўладкаванасці, няпэўнасці грамадскага жыцця, надломам і перабудовай свядомасці, немагчымасцю жыць старымі маральнымі паняццямі, прагай абнаўлення і ўдасканальвання ўсёй грамадскай сістэмы — ад палітычнай сферы да бытавой. Класічны рамантызм, што нарадзіўся ў 90-я гады XVIII ст. і імкліва распаўсюдзіўся ў Еўропе як мастацкае асэнсаванне ідэалаў і вынікаў французскай буржуазна-дэмакратычнай рэвалюцыі, пазней рускі рамантызм, што быў абумоўлены карэннымі зрухамі ў духоўным жыцці грамадства пасля вайны 1812 г. і напярэдадні паўстання 14 снежня 1825 г. з наступіўшай затым рэакцыяй, — гэтыя тыпы рамантызму былі выкліканы да жыцця як катаклізмамі грамадскага быцця, так і «падрыхтаванай» адпаведным чынам грамадскай свядомасцю. Абуджэнне заняволеных краін Еўропы, узнікненне ў мастацтвах іх рамантычнага напрамку адбылося на некалькі дзесяцігоддзяў пазней, у 30-40-я гады, калі пранеслася новая хваля бур і рэвалюцый, актывізаваўся нацыянальна-вызваленчы рух прыгнечаных нацый. Рамантызм ахапіў польскую, балгарскую, венгерскую, югаслаўскую, італьянскую, ірландскую, дацкую і іншыя літаратуры, адлюстроўваю-

[1] Белинский В. Г. Поли. собр. соч. Т. 7. С. 179-180.
[2] Калеснік У. Зорны спеў: Літаратурныя партрэты, нарысы, эцюды. Мн. 1975. С. 170.
[3] Калеснік У. Зорны спеў. С. 170.

чыся ў творчасці Міцкевіча, Славацкага, Славейкава, Нэгаша, Леапардзі, Эспранседы, Мэнгана, Вергелана. Асэнсоўваючы сувязь паміж вялікімі грамадскімі рухамі і літаратурнымі плынямі, В. М. Жырмунскі пісаў: «Літаратурныя рухі вызначаюцца тым новым перажываннем жыцця, якое прыносіць з сабой новая эпоха. Таму спроба адшукаць крыніцу паходжання літаратурных форм, іх гістарычны генезіс павінна ўзнімацца да высвятлення паходжання і развіцця новага адчування жыцця. Толькі паступовае непасрэднае пачуццё пераходзіць у светаадчуванне»[1].

Рэвалюцыйная сітуацыя ў пачатку XX ст., безумоўна, была якасна новай з'явай, што ўзнікла на грунце своеасаблівага сацыяльна-палітычнага, эканамічнага і гістарычнага становішча Расіі. Аднак ёсць пэўны крытэрый, які дазваляе параўноўваць рэвалюцыйныя рухі розных эпох,— гэта працэс непазбежнай ломкі старога дзяржаўнага ўпарадкавання і нараджэнне новых форм грамадскага жыцця, абумоўленых новымі ідэаламі, што былі запісаны на сцягах рэвалюцыі. Калі ў працэсе гістарычнага развіцця «рашэнням і пераўпарадкаваннямкожны раз папярэднічае хаос, снаборніцтва матываў, прымерванне, угадванне, супастаўленне — бурныя спробы і бурная гульня сіл»[2],— тады ствараецца глеба для ўладарання рамантычнай свядомасці як мастацкай формы адлюстравання не ўсталяваўшыхся, пераменлівых грамадскіх адносін. Першая руская рэвалюцыя прынесла з сабой новыя адносіны да жыцця, нарадзіла новы погляд на свет. «У гэтым абуджэнні каласальных народных мае да палітычнай свядомасці і да рэвалюцыйнай барацьбы і заключаецца гістарычнае значэнне 22 студзеня 1905 года»[3],— пісаў У. І. Ленін.— «...Міліёны і дзесяткі міліёнаў робяцца грамадзянамі, робяцца змагарамі, не дазваляюць памыкаць сабой, як быдлам, як чэрню»[4].

Рэвалюцыя выклікала шырокую хвалю нацыянальнавызваленчай барацьбы на перыферыі Расійскай імперыі. Працэс, які намеціўся на Беларусі яшчэ ў XIX ст., набыў свой размах, суправаджаўся ўздымам літаратуры і культуры ў цэлым. У гэты час у беларускай літаратуры «адна з самых вызначальных ідэйных тэндэнцый — сцвярджэнне задач нацыянальнага вызвалення»[5], як справядліва адзначаюць дасле-

---

[1] Жирмунский В М. Из истории западно-европейских литератур //Избр. тр. Л., 1981. С. 62.
[2] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 37.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 310.
[4] Там жа. Т. 20. С. 141.
[5] Каваленка В. А. Вытокі, уплывы, паскоранасць. Мн., 1975. С. 303.

чыкі, была звязана з рамантызмам. Купала быў буйнейшым яго прадстаўніком у паэзіі.

У жывапісе, графіцы такой фігурай быў Язэп Драздовіч. У тэатральным мастацтве — Ігнат Буйніцкі. Актывізацыя нацыянальна-вызваленчага руху паспрыяла гуртаванню перадавых грамадскіх і літаратурных сіл вакол газеты «Наша ніва», з якой звязаны эпахальны перыяд у культурна-гістарычным жыцці беларусаў. Пад уздзеяннем яе дэмакратычных ідэй фарміраваліся грамадскія погляды і літаратурныя густы творчай інтэлігенцыі Беларусі, выхоўваліся таленты. Без перабольшвання можна сказаць, што ўсе пісьменнікі, якія прыйшлі ў той час у літаратуру, былі аўтарамі «Нашай нівы». Грунтоўнае вывучэнне гісторыі газеты «Наша ніва» ў літаратурна-грамадскім жыцці Беларусі паміж дзвюма рэвалюцыямі чакае свайго даследчыка. Мы ж зазначым, што ўдзел газеты ў грамадска-асветным руху, у фарміраванні прынцыпаў новай літаратуры вызначаўся і культурай творчых дыскусій. Так, у 1913 г. на старонках газеты адбылася вядомая дыскусія аб стане беларускай паэзіі, пачатак якой паклаў артыкул Ю. Верашчакі «Сплачывайце доўг». Пад гэтым псеўданімам выступаў вядомы літаратар, гісторык, публіцыст, сакратар «Нашай нівы» Вацлаў Ластоўскі. У нашым літаратуразнаўстве існуе, можа быць, не зусім справядлівая думка, што Ластоўскі выступіў тут у абарону паэзіі «чыстай красы», якую на той час атаясамлівалі з «дэкадэншчынай», супраць эстэтычных прынцыпаў рэвалюцыйна-дэмакратычнага крыла беларускай літаратуры. Безумоўна, дыскусія азначае сутыкненне поглядаў. Але ці настолькі ўжо былі непрымальныя погляды ўдзельнікаў супрацьлеглых бакоў яе? І мера тэндэнцыйнасці адчувалася таксама ў абодвух выступленнях. Тэндэнцыйнасць зачыншчыка дэбатаў адчувалася ў падборы твораў, якімі ён характарызаваў напрамак беларускай паэзіі. Сапраўды, ні верш Коласа («Куры, свінні, гною кучы Папаўняюць кожны кут... Вокны затканы анучай Так і кажуць: «Усюды труд»), ні верш Купалы («Невясёлая старонка Наша Беларусь, Людзі, Янка ды Сымонка, Птушкі дрозд ды гусь») не былі ў той час ужо вызначальнымі для аблічча беларускай паэзіі. Трэба сказаць, што В. Ластоўскі якраз прызнаваў правамернасць існавання такога плану паэзіі. Ён разумеў плач над доляй селяніна як тое, што «народ, увесь народ — нацыя жыве ў цяжкім бяспраўным палажэнні, што душа нашага народу скручана ланцугамі і ў здзеку і ў пагардзе, як прыгонніца, як раб, канае доўгія вякі і ні сканаць, ні жыць не можа»[1]. Аднак В. Ластоўскі хацеў давесці, што «апрача гною, ануч і пра-

---

[1] Наша ніва. 1913. № 26-27.

кляцця» ёсць у душы беларуса адвечная прага прыгажосці, выхаваная ў ім вечнай прыгажосцю прыроды. Важным момантам уяўлялася яму і асэнсаванне гістарычнай повязі часоў: «Мяне цікавіць не толькі тое, што Янка сядзіць на вузкім шнурочку зямлі, але больш таго, што гэты Янка чуе ў той момант, калі ён поўнымі грудзямі хапае пах чорнай парэзанай плугам на скібы зямлі... калі сахой разразае прадзедаўскі курган, што кажа душа прадзедаў, як іхнія косці збіраюць праўнукі каб прадаць у фабрыку суперфасфату?»[1] У цэлым пад «няскладнымі плачамі» беларускіх паэтаў, супраць якіх выступаў В. Ластоўскі, разу. меўся прымітыў іх паэзіі, што далёка адставала ад высокіх эстэтычных узораў паэзіі еўрапейскай. На высокі ўзровень мастацтва заклікаў арыентавацца В. Ластоўскі беларускіх паэтаў, і гэта было слушнае патрабаванне. Аднак тут былі два тонкіх моманты. Першы — той, што В. Ластоўскі падзяляў чытачоў беларускай паэзіі на дзве катэгорыі. Адны з іх, тыя самыя Янкі і Сымонкі, у чыіх хатах вокны заткнуты анучай. Ім была адрасавана тая «прымітыўная» паэзія, супраць узораў якой выступіў В. Ластоўскі. Другая катэгорыя — «думаючае беларускае грамадства». «Дзякаваць богу, — пісаў В. Ластоўскі,— ёсць жа ў нас ужо і імёны, каторыя маюць шырокую славу не толькі ў нашай безграматнай і безінтэлігентнай бацькаўшчыне, а і далёка па-за межамі яе. Ад гэтых апошніх мы, чытаючае і думаючае беларускае грамадства, у праве вымагаць чагось для сваёй душы, мерацць іхнюю творчасць меркай еўрапейскай, якую прыкладаюць усе народы на свеце да творчасці сваіх прарокаў»[2]. Існаванне такой катэгорыі чытачоў не прыняў Янка Купала, які выступіў у адказ Юрыю Верашчаку з артыкулам «Чаму плача песня наша?», падпісаўшыся псеўданімам «Адзін з парнаснікаў». Іменна гэты першы момант небеспадстаўна і быў абраны паэтам для крытыкі. «Беларускія баяры і князі пераніцаваліся на польскіх паноў, а за імі і цяперашняя «польская» краевая інтэлігенцыя нічога супольнага з народам беларускім мець не хоча»[3]. Такім чынам, другая катэгорыя чытачоў, якую Купала, не зусім, можа, і справядліва, цалкам атаясамлівае з «праданымі прарокамі» і «апалячанай інтэлігенцыяй», проста для беларускіх рэвалюцыйна-дэмакратычных паэтаў не існавала. А невясёлыя песні аб родным краі яны складалі для абнядоленага народа, для якога хацелі быць і, па сутнасці, былі прарокамі. «Пасля 1905 г. пачалося духоўнае абуджэнне беларусаў, стала лунаць думка, што і мы — людзі, паявіліся паэты,

---

[1] Там жа.
[2] Там жа.
[3] Там жа. № 30.

песняры свайго краю. Прарокі яны ці не — аб гэтым скажа будучыня, але тое, што яны косць з косці свайго народа — аб гэтым і гаворкі быць не можа»[1],— горача абараняў аўтар права паэтаў лічыцца выразнікамі спадзяванняў свайго народа. І доказна працягваў: «Гэтыя паэты з малаком абнядоленых мацярок усмакталі ўсё гора жыцця Беларусі, яе народа. Ці маглі яны ў першых словах сваіх апяваць яе хараство, не заглянуўшы спачатку на рэальны быт яе сыноў? Канешне, паэт запеў спярша пра тое, што накіпела ў яго душы за доўгія гады беспрасветнай нядолі»[2]. Па сутнасці, у ходзе гэтай дыскусіі сцвярджалася эстэтычная праграма беларускіх пісьменнікаў. Якія былі яе прынцыпы? Яны сфармуляваны ў гэтым жа артыкуле, аўтар якога ставіць наступнае пытанне: чаму паэт не можа абмінаць і замоўчваць цяперашняга жыцця? Гэта пытанне можна сфармуляваць інакш: што, апрача рэальнага жыцця, у поўнай меры дастойна ўвасаблення і можа яго цалкам замяніць? Несумненна, адказвае апанент Ю. Верашчакі, душа беларускіх паэтаў уся пранізана любоўю да Бацькаўшчыны, да яе абшараў. Што ж можна супрацьпаставіць рэчаіснасці ў мастацкім асвятленні? Адыход у мінулае? Аднак «услаўляць мінуўшчыну — значыць услаўляць паншчыну»[3]. Іншы шлях — заглыбіцца ў народную песню. «Сапраўды, — адзначае аўтар, — там ёсць хараство. Але і яно сумнае, плачлівае. Весялосць толькі ў карчомных, бяседных песнях»[4]. Трэці шлях — імкненне ў будучыню. «Але народ, які не знайшоў веры ў сабе, ці паверыць ён казкам пра будучыню», — працягвае свой роздум Я. Купала і завяршае красамоўнай фразай: «Не да пацераў, калі хата гарыць»[5]. Трэба сказаць, што, супрацьпастаўляючы канцэпцыі «чыстай красы» канцэпцыю рэалістычнага мастацтва, Купала ў сваёй творчай практыцы ішоў значна шырэйшым рэчышчам, чым вымагала акрэсленая ім самім праграма. Увогуле прынцыпы, вызначаныя Купалам, скіроўвалі літаратуру на рэвалюцыйна-дэмакратычны шлях, абумоўлівалі яе народнасць, але ні ў якім разе не абмяжоўвалі сродкаў і спосабаў дасягнення дэкларaваных прынцыпаў народнасці і дэмакратызму. Што гэта так, можна меркаваць хаця б з таго факту, што дыскусія адбылася ў 1913 г., калі Купалам ужо былі напісаны «Курган» і «Сон на кургане», «На куццю» і іншыя творы выразна рамантычнага плана, калі ўжо былі выдадзены зборнікі «Гус-

---

[1] Наша ніва. 1913. № 30.
[2] Там жа.
[3] Там жа.
[4] Там жа.
[5] Там жа.

ляр» (1910), «Шляхам жыцця» (1913). Такім чынам, творчая практыка самога паэта, а разам з тым і яго паплечнікаў Коласа, Багдановіча, права на народнасць якіх ён таксама абараняў у артыкуле, была значна шырэй за сцверджаныя дэкларацыі, што зусім нярэдкая з'ява ў гісторыка-літаратурным працэсе. Важнай была сама ўстаноўка на народнасць, на дэмакратызм. Дарэчы, такая ўстаноўка ад пачатку была ўласцівая рамантызму, калі яго творчыя прынцыпы выпрацоўваліся ў змаганні з канонамі класіцызму.

Другі тонкі момант дыскусіі датычыў таго, што Купала свядома абмяжоўваў, звужаў задачу беларускай паэзіі, завастраў яе ўвагу на рэальным быце беларускага селяніна, хоць сам выходзіў далека за межы акрэсленых прынцыпаў. В. Ластоўскі ж нібы свядома не заўважаў таго, што ў 1913 г. беларуская паэзія ў асобе такіх прадстаўнікоў, як Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, ужо ўяўляла тыя высокія ўзоры мастацкага слова, да якіх ён заклікаў паэтаў-прарокаў, ужо несла ў сабе ідэі прароцтва і высокае мастацкае выкананне.

Такім чынам, творчая практыка была шырэйшай за творчыя прынцыпы і складвалася як рамантычны напрамак, запознены па часе, калі мець на ўвазе ўвесь еўрапейскі літаратурны кантынент, і народжаны часам, калі прымаць пад увагу асаблівасці нацыянальнага гістарычнага развіцця.

Абгрунтоўваючы існаванне рамантычнага напрамку ў тагачаснай літаратуры побач з рэалістычным, У. М. Казбярук піша: «Кожны з іх утвараў сілавое поле, у абсягу якога знаходзіліся і тыя тэндэнцыі, якія самастойнай ролі ў той час адыграць не маглі, таму што вызначаліся невялікай колькасцю твораў: натуралістычная... імпрэсіяністычная... неарамантычная... Аблічча беларускай літаратуры вызначыў сінтэз рэалізму і рамантызму з перавагай у паасобныя моманты то аднаго, то другога напрамку»[1].

Спецыфіка кожнай нацыянальнай культуры на пэўным этапе развіцця абумоўлена яе вытокамі. Спашлемся на меркаванне С. С. Аверынцава: «У нашых продкаў таксама не было ні трубадураў, ні мінезінгераў; шкада, безумоўна, аднак, калі б мы іх мелі, не было б цнатлівай чысціні Андрэя Рублёва, а пазней справа не дайшла б да Талстога і Дастаеўскага. Даводзіцца выбіраць. У кожнай культуры — свае законы, і элементарны гістарызм патрабуе ад нас, каб мы з ім лічыліся»[2].

---

[1] Казбярук У. М. Рамантычны пошук. Мн. 1983. С. 181.
[2] От берегов Босфора до берегов Евфрата. М., 1987. С. 45.

Калі мы гаворым аб беларускай паэзіі пачатку XX ст., аб узлёце рамантызму ў ёй, трэба мець на ўвазе, што гэты ўзлёт быў абумоўлены папярэднім, не столькі замаруджаным, колькі спецыфічным рухам літаратуры. Пры ўсіх неспрыяльных умовах лінія развіцця беларускага прыгожага пісьменства ад старажытнасці да сучаснасці ўсё ж была бесперапыннай. Аб гэтым слушна пісаў яшчэ М. Багдановіч. Такая думка сцвярджаецца і ў грунтоўных працах сучасных даследчыкаў. Выток беларускага рамантызму праз усё XIX ст. паглыбляецца далей, у мастацкую эпоху беларускага барока з яго ў цэлым ідэалістычнай эстэтыкай, якая палемізавала з эстэтыкай Рэнесансу. Барочныя прынцыпы мастацтва прадугледжвалі кантрастнасць, гіпербалізацыю, метафорыку, вытанчанасць формы, уздзеянне на пачуцці і разлік, на адпаведную эмацыянальную рэакцыю. Даследчыкі адзначаюць і такія ўласцівыя барочнаму светаадчуванню рысы, як унутраная раздвоенасць і супярэчнасць,— рысы, якія пасля былі развіты і ў эстэтыцы рамантызму. Таксама важнай якасцю, якая выяўляла генетычную сувязь рамантызму з барока, было тое, што «барока з'явілася першым мастацкім напрамкам, які актыўна сінтэзаваў (у беларускай песеннай лірыцы, інтэрмедыі, сатыры) кніжныя элементы з фальклорнымі. Гэта асіміляцыя фальклорных традыцый садзейнічала пераходу да новых форм, развіццю нацыянальных літаратур, тармазіла развіццё ў іх класіцысцкіх тэндэнцый, варожых народнай творчасці»[1]. У літаратуры XIX ст., як пераконвае даследаванне А. І. Мальдзіса, не ўзнікае, а аднаўляецца барочная арыентацыя на фальклор. Нельга не пагадзіцца і з вывадамі даследчыка аб тым, што «барока і рамантызм яднае падобны тып мастацкага мыслення, сходнасць вобразных сістэм.

Што ж датычыцца Асветніцтва, то яго асноўныя ідэі ў сілу жывучасці феадалізму і розных яго параджэнняў заставаліся тут актуальны аж да 1905 г.»[2]. У агульным кірунку ступеней развіцця беларускай літаратуры і, у прыватнасці, яе рамантычнага напрамку вельмі важным з'яўляецца вопыт XIX ст. У пачатку яго пачынаюць выспяваць ідэі нацыянальна-вызваленчага руху, ствараецца грамадска-палітычная платформа для развіцця рамантычных форм мастацкага мыслення. На Беларусі гэты рух быў звязаны з тайнымі студэнцкімі таварыствамі філаматаў і філарэтаў, што дзейнічалі ў Віленскім універсітэце ў 1817-1823 гг. Гэты «шляхецкі» этап вызваленчага руху супадаў з абуджэннем рамантычных тэндэнцый у літаратуры, якая

---

[1] Мальдзіс А. І. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII-XVIII ст.). Мн. 1980. С. 45.
[2] Там жа. С. 342.

ўтрымлівала ў сабе і элементы папярэдніх стыляў (класіцызму, сентыменталізму). Галоўным жа рэчышчам літаратуры стала арыентацыя на фальклор і народную жывую мову. Як від творчасці атрымалі распаўсюджанне збор і апрацоўка народнай паэтычнай творчасці (Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, А. Рыпінскі). Спецыфічнай была ў гэты час сістэма родаў і жанраў беларускай літаратуры. Вызначальная роля належала ў ёй паэзіі, дзе панавалі вершаванае апавяданне (гутаркі, быліцы — паралельна ў польскай літаратуры ўзнікае адпаведны паэтычны жанр гавэнды, паводле доследаў У. М. Казберука), паэма, балада, лірычны верш. Шэдэўрам тагачаснай лірыкі, пазначанай рамантычным светаадчуваннем, стаў адзіны дайшоўшы да нас верш крошынскага каваля Паўлюка Багрыма «Зайграй, зайграй, хлопча малы...» За матывы свабодалюбства, якія напаўнялі яго антыпрыгонніцкія вершы, паэт быў аддадзены ў рэкруты. Вельмі эмацыянальны верш яго напоўнены роспаччу, у ім выкарыстана народная сімволіка:

Ой, кажане, кажане!
Чом не сеў ты на мяне?
Каб я больш не падрос
Ды ад бацькавых калёс.

Чалавек, не вольны выбіраць свайго лесу, не хоча падпарадкоўвацца і лёсу, які вызначылі яму іншыя людзі. Але ён мусіць. Таму натуральна ў ім абуджаецца пратэст, «Дзе ж ты пойдзеш, небарача?» — роспачна пытаюцца маці і сястра на развітанне. І чуюць у адказ:

Дзе я пайду? Мілы божа!
Пайду ў свет, у бездарожжа,
У ваўкалака абярнуся,
З шчасцем на вас азірнуся...

Так у лірычную паэзію новага часу пачынаюць пранікаць і персаніфікавацца персанажы славянскай міфалогіі. Умацоўваецца з'ява, характэрная для рамантызму, якая надзвычай арганічна, яскрава адаб'ецца ў дакастрычніцкай паэзіі Купалы.

Першая палавіна XIX ст. адметная і тэатральнай драматургіяй, яе ажыўленне звязана з імем В. І. Дуніна-Марцінкевіча і яго «Ідыліяй». «Ідылія» Дуніна-Марцінкевіча была далёкая ад ідэалізацыі жыцця, як імкнуліся сцвердзіць у пэўны час некаторыя даследчыкі. У параўнанні з папярэдніцай у жанравых адносінах — сентыментальнай ідыліяй, якая ў сваю чаргу развівала старажытную буколіку, пастараль, — «Ідылія» Дуніна-Марцінкевіча вызначалася наватарскімі рысамі, звязанымі перш за ўсё з антыпрыгонніцкім пафасам. «Новае нараджалася жыццём, грамадзянскае і мастакоўскае сумленне пісьменніка прымушалі назваць белае і чорнае сваімі словамі. Таму аўтар стварыў

не проста «Ідылію», а ідылію... з кантрастамі — намаляваў праўдзівы абразок жыцця прыгоннай беларускай вёскі 40-х гадоў мінулага стагоддзя»[1]. Даследчыкі творчасці В. ДунінаМарцінкевіча Я. Янушкевіч, Н. Тарэлкіна слушна даводзяць думку аб тым, што ў творчасці пісьменніка выразна акрэсліліся рысы рамантызму XIX ст., якія былі «народжаны пошукамі шляхоў выпраўлення рэчаіснасці, усведамленнем заган тагачаснага грамадскага ладу»[2].

Рамантычны прынцып адлюстравання рэчаіснасці Дунін747ым-Марцінкевічам быў таксама адным з анталагічных перадвытокаў купалаўскага рамантызму.

Антыпрыгонніцкі нацыянальна-вызваленчы рух актывізаваўся ў другой палавіне XIX ст. і выбухнуў на Беларусі паўстаннем 1863 г. пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага. Творчасць правадыра паўстання, яго палымяная публіцыстыка і верш «Марыська, чарнабровая галубка мая» поруч з узмацненнем ідэй рэвалюцыйнага дэмакратызму пачынаюць вызначаць новы напрамак грамадскай думкі і разам з тым новы этап у мастацкай творчасці. Гэта абумовіла ў канцы стагоддзя прыход у літаратуру новай кагорты пісьменнікаў-дэмакратаў, сярод якіх галоўнае месца належала Францішку Багушэвічу. Творчасць Багушэвіча, як і Дуніна-Марцінкевіча, зрабіла значны ўплыў на станаўленне творчай індывідуальнасці Купалы. Па яго ўласным прызнанні біёграфу Л. М. Клейнбарту іменна знаёмства з творчасцю гэтых пісьменнікаў падштурхнула яго да пісання вершаў беларускаю моваю, бо пачынаў ён з польскамоўных вершаў. Ідэйна-мастацкая блізкасць Купалы да Багушэвіча была абумоўлена не толькі агульнасцю дэмакратычных поглядаў, тым, што абодва ў паэзіі адстойвалі права прыгнечанага сялянства на чалавечую годнасць, але і тым, што мастацкія сродкі рамантызму былі ўласцівыя і Багушэвічу. Толькі, магчыма, у яго яны шчыльней спалучаліся з чыста асветніцкімі рацыяналістычнымі прынцыпамі.

Такімі былі нацыянальныя літаратурныя традыцыі, якія абумовілі ў асобе Янкі Купалы ўзлёт беларускага рамантызму пачатку XX ст. акрамя таго, што, як ужо ўпаміналася, ён быў абумоўлены і пэўнымі грамадска-палітычнымі абставінамі.

Са знешніх літаратурных уплываў, якія фарміравалі творчую асобу Купалы, найболыш даследаванымі ў сучасным літаратуразнаўстве з'яўляюцца ўплывы Т. Шаўчэнкі і прадстаўнікоў польскага

---

[1] Янушкевіч Я. «Ён першы сеяў зярняты...»//Дунін-Марцінкевіч В. Творы. Мн. 1984. С. 5

[2] Там жа. С. 5-6.

рамантызму і неарамантызму (А. Міцкевіч, Ю. Славацкі, З. Пшыбышэўскі, Е. Жулаўскі). Крыху складаней справа з традыцыямі рускай літаратуры. Беларускімі даследчыкамі ў асноўным вяліся распрацоўкі па лініях А. Пушкін — Я. Купала, М. Някрасаў — Я. Купала, хоць, думаецца, гэтыя ўплывы не з'яўляюцца ў даным выпадку паказальнымі. Калі шукаць паралелі ў гэтым кірунку, то, відавочна, найбольш купалаўскі тып светаадчування выяўляў арганічнасць з блокаўскім. Безумоўна, такая буйнейшая фігура ў рускай літаратуры пачатку XX ст., як А. Блок, не магла быць незаўважанай Купалам у плане пошуку духоўнага асяроддзя. Апошняе не трэба разумець літаральна. Купала сам прызнаваўся, што любіў Блока. Цікавыя назіранні зрабіла В. І. Гапава, якая даследавала гэта пытанне[1]. Яна адзначыла, у прыватнасці, што людзі, духоўна блізкія Купалу (У. Самойла, пазней А. Карынфскі), захапляліся блокаўскай паэзіяй, і іх захапленні не маглі абмінуць паэта. У 1908 г. у Мінску гастраляваў тэатр У. Меерхольда, які прывёз п'есу «Балаганчык», і Купала хутчэй за ўсё далучыўся да адметнай блокаўскай драматургіі. Будучы ў Пецярбурзе, Купала меў магчымасць грунтоўна пазнаёміцца з творчасцю А. Блока і ўспрыняць яе як эпахальную з'яву, паколькі якраз у той перыяд быў выдадзены збор вершаў Блока ў 3-х тамах (1911-1912). Гэта, так сказаць, знешнія магчымасці ўплыву. Але калі мы паглядзім на з'яву «знутры», гэта значыць, даследуем паэтыку Купалы і паэтыку Блока, то ўбачым супадзенне асноў мастакоўскага светабачання, выяўленае ў першую чаргу «ў сімвалічным узбуйненні вобразаў і асацыятыўна-шматмерных формах абагульненняў у перадачы подыху часу» (В. Гапава) . Гэтае супадзенне асноў з'яўляецца нічым іншым, як тыпалагічнай прыкметай рамантызму абодвух паэтаў, які быў ускладнены элементамі іншых стыляў, атрымаўшых на той час сваё развіццё. У першую чаргу тут маецца на ўвазе сімвалізм, як адна з плыней мадэрнізму, што мела моцнае ўздзеянне на літаратурны працэс і фарміраванне ў ім новых стыляў.

У мастацтве не існуе абсалютнага адзінства стылю. Стыль эпохі, які дамінуе, уключае ў сябе як рэцэсіўныя (як «творчую памяць», паводле Д. С. Ліхачова) элементы стылю папярэдняга часу, побач з якімі ў ім пачынае фарміравацца зародак будучага стылю. Такім чынам, патрэба ў сцвярджэнні ідэалаў новай рэвалюцыйнай эпохі і задачы нацыянальнага адраджэння ў пачатку XX ст. выклікалі на арэну літаратурнага жыцця рамантызм, які сумяшчаўся з рэалізмам і мадэрнізмам. Аднак такое спалучэнне розных стыляў не было

[1] Гапава В. «Світання радасныя гукі»: Купала і Блок//Дзень паэзіі. Мн., 1981.

механічным, і таму з эстэтычнага пункту погляду яго нельга назваць эклектычным. Гэта было арганічнае адзінства стылю, канчатковае ж вызначэнне яго залежала ад сатворчасці з чытачом, ад успрыняцця апошнім мастацкага твора. Гэтую цікавую і на першы погляд парадаксальную думку выказаў Д. С. Ліхачоў у артыкуле «Контрапункт стыляў як асаблівасць мастацтваў». Адзінства стылю працінае як форму, так і змест твора. «Для стылю эпохі характэрны і ўлюбёныя тэмы, матывы, падыходы, і элементы знешняй арганізацыі твора, якія паўтараюцца... Стылістычнае адзінства ствараецца сумесна аўтарам твора і чытачом, гледачом, слухачом. Аўтар мастацкага твора паведамляе таму, хто яго твор успрымае, нейкі стылістычны ключ. І ў выніку творцамі стылю эпохі аказваюцца як аўтары, так і тыя, да каго яны звяртаюцца. Больш уважлівае даследаванне стыляў паказвае, аднак, што большасць высокамастацкіх твораў могуць быць прачытаны *не ў адным ключы, а па крайняй меры ўдвух* (курсіў наш. — І. Б.). І гэта адна з прыкмет іх мастацкага багацця... Прыналежнасць твора да двух стыляў адначасова як бы падрыхтавана самой прыродай мастацтва»[1]. Далей у артыкуле звярталася ўвага на тое, што творы Шэкспіра, напрыклад, успрымаюцца і ў стылі барока, і ў стылі рэнесансу. Творы Гогаля, Лермантава і нават Дастаеўскага прачытваюцца і ў плане іх прыналежнасці да рэалізму, і ў рэчышчы стылю рамантычнага. З гэтага пункту погляду — ці не натуральнай з'явай было і ў нас тое, што творы Купалы лічылі доўгі час прыналежнымі толькі да рэалізму?! І ці не натуральная з'ява тое, што зараз назіраецца актыўнае імкненне даследчыкаў прачытаць творы Купалы ў рамантычным ключы?! Хочацца спыніць увагу яшчэ на адным надзвычай цікавым назіранні над стылем акадэміка Д. С. Ліхачова: «У творы мастацтва ёсць нейкая ідэальная форма і ёсць увасабленне гэтай ідэальнай формы, якая ў пэўнай меры заўсёды адстае ад ідэальнай і таму патрабуе ад таго, хто ўспрымае, сатворчасці з аўтарам»[2]. Думаецца, што у плане «ўзнаўлення» ідэальнай формы ў дачыненні да творчасці Я. Купалы большы плён можа даць прачытанне яе ў рамантычным ключы, чым у якім-небудзь іншым, але з безумоўным улікам гэтых іншых.

---

[1] Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 440.
[2] Там жа. С. 441.

Рамантычная канцэпцыя свету

У літаратурна-крытычным асвятленні

Упершыню на рамантызм Янкі Купалы звярнуў увагу Максім Багдановіч. Адзін з самых адукаваных і адораных беларускіх літаратараў пачатку XX ст., ён здолеў убачыць творы свайго выдатнага сучасніка ў кантэксце еўрапейскай літаратуры, здолеў дакладна вызначыць месца купалаўскай творчасці сярод багацця і шматстайнасці мастацкіх плыней таго часу. У лісце, які быў напісаны ў «Нашу ніву» 1 жніўня 1912 г., ён заўважыў, што Купала «ўваскрашае сто гадоў назад пахаваны «рамантызм»[1], і назваў паэму «Курган» самым характэрным для рамантызму творам. М. Багдановіч нібы прадбачыў магчымыя нараканні або нязгоду з ім прадстаўнікоў літаратурных колаў (паколькі панятце аб прагрэсіўным развіцці літаратуры ў той час ужо звязвалася з рэалізмам) і паясняў: «Кажу, звычайна, гэтае не ў асуджэнне, а толькі «констатируя факт». Наша пісьменнасць яшчэ толькі зараджаецца, рамантызм для яе — не пройдзеная ступень, як у іншых літаратурах, а рэч зусім свежая. У нас кожны кірунак можа мець цэннасць»[2].

Рэалізм сцвярджаўся як галоўны і перспектыўны напрамак маладой літаратуры. Але пэўная тэндэнцыйнасць у яго вылучэнні тагачаснай крытыкай была звязана не столькі з дасягненнямі літаратуры на гэтым шляху, колькі з рэакцыяй на мадэрнізм. Як разумеўся рэалізм дарэвалюцыйнай крытыкай? У артыкуле «Беларускае нацыянальнае адраджэнне» (1914) Лявон Гмырак пісаў: «Дагэтуль перамагае ў беларускім шсьменстве рэалізм — у лепшым значэнні гэтага слова»[3]. Вызначальным у разуменні рэалізму для Л. Гмырака было тое, што беларускія паэты — выхадцы з народа, якія, натуральна, у першую чаргу звярталі ўвагу на яго жыццё. Значыць, Л. Гмырак звязваў з рэалізмам дэмакратычны змест паэзіі ў цэлым. А па-другое, Л. Гмырак на супрацьлеглы рэалізму полюс ставіў дэкаданс, і з гэтага пункту погляду зусім справядліва падкрэсліваў, што «дэкадэнцкіх настрояў, так прыкметных цяпер у другіх пісьменствах, у нас бадай не бывае. Гэта затым, што патэнтаваных і патомных інтэлігентаў сярод нашых літаратараў так як бы і няма»[4]. Аднак крытык вылучаў

---

[1] Багдановіч М. Зб. тв.: У 2 т. Мн., 1969. Т. 2. С. 500.
[2] Там жа. С. 501.
[3] Вялікодная пісанка, Вільна, 1914. С. 23.
[4] Вялікодная пісанка. Вільна, 1914. С. 27.

адметнасць творчай палітры М. Багдановіча і вызначаў яго месца сярод паэтаў «чыстага мастацтва». Раздумваючы сёння над праблемамі развіцця беларускай дакастрычніцкай літаратуры, нельга не здзіўляцца праніклівасці М. Багдановіча, які першы сказаў слова аб рамантызме Купалы. Аднак зразумелая і тая асцярожлівасць, з якой адзін вялікі паэт гаварыў аб рамантызме другога, паколькі ў той час гэта не зусім стасавалася з устаноўкай на рэалізм, а яе ўвогуле прытрымліваліся ўсе беларускія пісьменнікі-дэмакраты. Тэндэнцыя да «асцярожлівасці» і агаворак захавалася і ў далейшым, калі даследчыкі, звяртаючыся да рамантызму Купалы, нібыта бачылі ў гэтым супярэчнасць з праграмнымі прынцыпамі беларускай дарэвалюдыйнай літаратуры. Аднак праз гэтую ўяўную супярэчлівасць адбывалася натуральнае развіццё маладой нацыянальнай літаратуры, якая імкнулася да багацця форм і сродкаў вобразнага адлюстравання рэчаіснасці.

Злучанасць у творчасці Купалы розных стылявых стыхій заўважалі многія тагачасныя крытыкі, у першую чаргу вылучаючы тую рэальную глебу, на якой узнікалі творы паэта. Калі М. Багдановіч гаварыў аб рамантызме як аб напрамку, то А. Бульба скіроўваў увагу на яго прыватныя праявы. Напрыклад, аналізуючы другую кнігу вершаў Купалы «Гусляр», ён адзначаў панаванне ў ёй фантазіі, якая абумоўлівае багацце форм і настрояў. М. Гарэцкі таксама бачыў адну з праяў рамантызму ў творчасці Купалы ў небывалай стыхіі лірызму, якая ахоплівае і эпічныя творы паэта, і яго драмы. «Лірыка Купалы болей музыкальная, чым пластычная, часам гэта проста музыка»[1],— адзначаў М. Гарэцкі ўстойлівую асаблівасць рамантычнага стылю Купалы.

Акадэмік Я. Ф. Карскі ў нарысе пра Янку Купалу, не кажучы ў цэлым аб рамантызме, усё ж вылучаў некаторыя яго асаблівасці ў творчасці паэта. Галоўнай сярод іх ён называў апяванне свабоды, якое лепш за ўсё выявілася ў паэме «Курган». У той жа час Я. Ф. Карскі адзначаў сумнасць, элегічнасць тону шматлікіх купалаўскіх твораў. Аднак ён бачыў у Купале толькі нацыянальнага паэта і практычна адмаўляў яму ў наяўнасці агульначалавечых матываў. Імкненне напісаць твор, які б меў агульначалавечае значэнне, Карскі знаходзіў у драме Купалы «Раскіданае гняздо» іменна таму, што заўважаў у ёй рысы сімвалізму.

У 20-я гады прадстаўнікі «маладнякоўскай» крытыкі, у прыватнасці А. Бабарэка, захопленыя жаданнем пераўтварэння літаратурнай «гаспадаркі» на новы лад, схематычна падзялілі літаратурны працэс на Беларусі на два напрамкі: «адраджанізм» (да рэвалюцыі) і «малад-

[1] Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. Мн., 1926. С. 182.

някізм» (пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі). Да першага А. Бабарэка адносіў элементы сімвалізму ў Купалы, імпрэсіянізму ў Багдановіча. Станоўчую ролю гэтага напрамку ён справядліва бачыў у імкненні «паставіць на роўны ўзровень з іншымі народамі беларускае мастацкае слова»[1]. Гэта была пазітыўная праграма, здзяйсненне якой магло быць плённым пры звароце паэтаў да розных спосабаў мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці. У сярэдзіне 20-х гадоў з'явіўся рад артыкулаў вядомых пісьменнікаў і даследчыкаў, прысвечаных творчасці Купалы, што было звязана з дваццацігоддзем яго літаратурнай дзейнасці. Найбольш значныя з гэтых прац увайшлі ў зборнік «Янка Купала ў літаратурнай крытыцы» (1928). Зм. Жылуновіч (Цішка Гартны) пісаў пра яўнае адрозненне сімвалізму Купалы ад усялякіх дэкадэнцкіх плыней. Прафесар БДУ А. Н. Вазнясенскі выказаў думку, што галоўнай стылявой адзнакай паэм Купалы з'яўляецца спалучэнне ў іх стыляў класіцызму і рамантызму. Значэнне творчасці Купалы даследчык бачыў у тым, што дзякуючы гэтаму спалучэнню паэт уводзіў беларускую літаратуру ў жанры паэмы ў еўрапейскі кантэкст.

У 30-я гады актывізаваліся вульгарна-сацыялагізатарскія тэндэнцыі ў беларускім літаратуразнаўстве і крытыцы. Л. Бэндэ, М. Клімковіч, А. Кучар і іншыя, падыходзячы да мастацтва з псеўдакласавых пазіцый, вульгарна ацэньвалі дарэвалюцыйны перыяд творчасці Купалы, выступалі як фальсіфікатары гісторыі літаратуры. Вульгарызуючы ленінскі прынцып нацыянальнага і інтэрнацыянальнага ў мастацтве, яны абвінавачвалі Купалу, які заклікаў прыгнечанага беларуса да абуджэння духоўнай свядомасці, да вызвалення Бацькаўшчыны, у нацыяналізме. У лютым 1936 г. у Мінску быў праведзены III пленум праўлення Саюза пісьменнікаў СССР, на якім М. Клімковіч выступаў з дакладам «Кастрычнік на Беларусі і пачатак пралетарскай літаратуры». Адносна творчасці Купалы ён выказаў наступнае: «У тупік зайшоў паэт са сваім ідэалам радзімы, перапяваючы тэзіс пра бяскласавасць беларускай нацыі, пра залаты век феадальнай Беларусі. Нацыяналізм як змест, сімвалізм як форма глушаць вялікую паэзію Купалы»[2]. Відавочна, што гэтыя вульгарызатарскія погляды не мелі нічога агульнага з сапраўднымі матывамі творчасці Купалы як у дарэвалюцыйны, так і ў савецкі час.

У пачатку 40-х гадоў у перыёдыцы з'явіўся рад цікавых выступленняў Я. Коласа, Я. Казекі, Ю. Пшыркова, Я. Шарахоўскага, Б. Іоффе і іншых, у якіх аўтары імкнуліся заглыбіцца ў мастацкі свет Купалы,

---

[1] Бабарэка А. Вясну радзіла восень //Маладняк. 1925. № 7. С. 9.
[2] Лит. газ. 1936. 12 февр.

закраналі пытанне аб рамантызме і сімвалізме паэта. С. А. Вальфсон сцвярджаў, што сімвалізм Купалы своеасаблівы, што ў ім няма адарванасці ад сацыяльных праблем рэчаіснасці, няма адыходу ў свет туманнай адцягненасці і містыкі[1]. Ю. С. Пшыркоў, раскрываючы тэму мінулага ў творчасці Купалы, абгрунтоўваў меркаванне, што іменна гэта тэма дазволіла паэту адлюстраваць сучасныя яму сацыяльныя адносіны ў гістарычным аспекце[2]. Б. Іоффе шукаў тыя аптымальныя крытэрыі суадносін рэалізму і рамантызму ў творчым метадзе Купалы, якія пазней надоўга прыцягнуць увагу даследчыкаў з перавагай то ў адзін, то ў другі бок. Б. Іоффе лічыў, што асноўнае адрозненне творчасці Купалы ў параўнанні з яго літаратурнымі папярэднікамі — гэта пранікненне рамантызму ў рэалізм, з якога пачаў свой творчы шлях Купала. Гэта пранікненне адбывалася двума шляхамі. Па-першае, яно ўвасаблялася як мара пра лепшую долю, якая ў Купалы не разыходзіцца з тэндэнцыяй гістарычнага развіцця, вызначаючы тым самым яго рамантызм як гістарычна прагрэсіўны. Па-другое, — як «уключэнне» рамантызму ў рэалізм («Магіла льва», «Курган», «Адплата кахання»), Гэтыя паэмы аўтар вызначаў як рэалістычныя з асобнымі элементамі рамантызму. Сярод такіх элементаў: рамантычны мастацкі час (няўпэўненасць мінулага), рамантычны герой (Машэка, Гусляр) і рамантычны пейзаж (пушча, могільнік, курган), аднак без элементаў містыкі. У цэлым жа аўтар артыкула лічыў памылковым адносіць паэмы Купалы да рамантычных твораў, а тым больш самога Купалу лічыць паэтамрамантыкам, паколькі рамантычнымі героямі кіравалі жыццевыя матывы і інтарэсы, галоўнай тэмай заставалася сацыяльная тэма. «Рэвалюцыйны рамантызм Купалы, — сцвярджаў Б. Іоффе, — з'яўляўся вобразным сродкам у агульным рэалістычным напрамку яго творчасці. Сінтэз рэалізму і рэвалюцыйнага рамантызму састаўляе адно з галоўных дасягненняў паэтычнай творчасці Купалы»[3]. У 40-х — пачатку 60-х гадоў даследчыкі галоўным чынам абапіраліся на рэвалюцыйна-дэмакратычны змест паэзіі Янкі Купалы, лічылі «рэвалюцыйна-дэмакратычны рэалізм» вядучым напрамкам беларускай дакастрычніцкай літаратуры, які сцвярджаўся ў барацьбе з так званымі «нацыяналістычнай рамантыкай і сімвалізмам». У гэты перыяд кожны з іх небеспадстаўна лічыў

---

[1] Вальфсон С. А. 35-годдзе літаратурнай дзейнасці Янкі Купалы // Полымя рэвалюцыі. 1941. № 1. С. 19-35.

[2] Пшыркоў Ю. Дарэвалюцыйныя паэмы Янкі Купалы // Полымя рэвалюцыі. 1940. № 12. С. 62-70.

[3] Іоффе Б. Аб рамантызме Я. Купалы // Літ. і мастацтва. 1940. 2 лістап.

сваім чалавечым і грамадзянскім абавязкам усяляк падкрэсліваць, што Купала, як Цётка і Колас, быў выразнікам народных думак і жаданняў. Гэта ў асноўным складала змест і пафас артыкулаў пра Купалу і было абсалютна зразумелым і апраўданым, паколькі не пераадоленымі яшчэ былі вульгарна-сацыялагічныя трактоўкі творчасці народнага паэта. Несумненна, кожны, хто браўся пісаць пра Купалу, не мог не ўступаць у палеміку з вульгарызатарамі. Па гэтай прычыне даследчыкі ўсяляк адмяжоўваліся ад таго, што звязвалася з сімвалізмам і рамантызмам Купалы, паколькі іменна гэтыя рысы бралі за аснову для сваіх разгромных выступленняў вульгарызатары, калі ачарнялі ідэйныя пазіцыі паэта. Імкненне як мага хутчэй пераадолець вульгарны сацыялагізм прыводзіла літаратуразнаўцаў да іншай крайнасці — эвалюцыя Купалы-паэта бачылася даволі спрошчана: як непасрэдны пераход з пазіцый рэвалюцыйна-дэмакратычнага рэалізму на пазіцыі «сацыялістычнага» рэалізму (канцэпцыя В. Агіевіча, Я. Мазалькова, Я. Шарахоўскага і інш.).

Творчасць кожнага выдатнага майстра слова значна шырэй, багацей і шматфарбней, чым тыя тэарэтычныя паняцці, з якімі падыходзяць да яе ацэнкі. Тэарэтычны, «рафінаваны» метад ніколі не супадае з жывой мастацкай практыкай творцы, якой найбольш уласціва стылявая поліфанія. Тыя даследчыкі, што лічылі Купалу толькі рэалістам, адчувалі і рамантычныя тэндэнцыі ў яго творчасці, але вельмі абачліва вызначылі іх або як пафас, або як скіраванасць у будучыню, або як рэвалюцыйную рамантыку, што спадарожнічае рэалізму[1] Усё гэта ўласціва паэзіі Купалы, але не вычэрпвае сутнасці яго рамантызму. Р. Бярозкін у кнізе «Свет Купалы» заўважаў, што «творчы метад дакастрычніцкага Купалы, характар яго паэтычнага мыслення не месцяцца да канца ў паняцце крытычнага рэалізму»[2]. Даследчык лічыў, што рамантызм Купалы вырастаў з рэалізму, аднак гэтую канцэпцыю небеспадстаўна крытыкаваў І. Я. Навуменка, сцвярджаючы, што купалаўскі «рамантызм вырастаў не з рэалізму... а ішоў побач з ім з першых крокаў паэтычнай работы — у паэзіі Купалы рамантычны і рэалістычны пачаткі ўзаемадзейнічаюць, насычаюцца адзін другім»[3]. І. Я. Навуменка таксама адзначаў «перавагу суб'ектыўнага пачатку над аб'ектыўным», што сведчыла пра «адпаведную ідэйна-эмацыя-

[1] Бярозкін Р. Свет Купалы. Мн., 1965; Івашын В. В. Янка Купала: Творчасць перыяду рэвалюцыі 1905-1907 гг. Мн., 1953; Лазарук М. А. Станаўленне беларускай паэмы. Мн., 1968; Макарэвіч А. Ад песень і думак народных. Мн., 1965; Шарахоўскі Я. Пясняр народных дум. Мн., 1970.
[2] Бярозкін Р. Свет Купалы. С. 20.
[3] Навуменка І. Я. Янка Купала. Мн., 1980. С. 28.

нальную канцэпцыю ўбачанага»[1]. У чым заключаецца сутнасць гэтай канцэпцыі? Перш за ўсё — у рамантычнай раздвоенасці свету. Купала «прыйшоў у літаратуру з высокімі патрабаваннямі да жыцця, з ідэалам чалавека вялікаснага, моцнага, гарманічнага, прыгожага ва ўсіх праявах сваёй жыццядзейнасці, — пісаў даследчык. — Гэты ўзвышаны, па сутнасці сваёй рамантычны ідэал сутыкнуўся з явай непрыгляднай, змрочнай, «нізкай», якая з ідэалам паэта не мела нічога агульнага»[2]. Іменна такі тып светаўспрыняцця характарызуе паэта як рамантыка.

Цікавыя назіранні над беларускім рамантызмам увогуле і над купалаўскім у прыватнасці зрабіў Уладзімір Калеснік. Роздум аб лёсах герояў этапных твораў Купалы прыводзіць яго да наступных вывадаў: «Рамантычны, «няясны», Купала нідзе не паказаў ні песняра, ні змагара чыстым інтэлігентам. У паэме «Курган» — гэта гусляр, патрыярхальны старац, у паэме «Яна і я» — ідэалізаваны, сучасны паэту земляроб, у «Сне на кургане» — вандроўны лірнік, у «На папасе» — прафесійны рэвалюцыянер-падпольшчык. У апошнім творы наглядна відаць зліццё ў адным вобразе спевака і ваякі за волю. Гэта важна *як рамантычны тып ідэалізаванага абагульнення*»[3] (курсіў наш.— І. Б.). У. Калеснік, як і іншыя даследчыкі, прасочвае сувязь рамантызму Купалы з фальклорам.

Аб наяўнасці міфапаэтычных матываў у беларускай літаратуры пачатку XX ст. і аб сувязі рамантычных вобразаў Я. Купалы з імі пісаў В. А. Каваленка. «У мастацкія творы беларускіх пісьменнікаў, асабліва Янкі Купалы,— адзначаў ён, — хлынулі ў якасці дзеючых асоб дзіўныя істоты ведзьмакоў, кажаноў, ваўкалакаў, начніц, груганоў, змеяў, злыдняў, страхаў, хохлікаў. Усе гэтыя вобразы чарадзейных істот сведчылі перш за ўсё аб узмацненні рамантычнай тэндэнцыі ў беларускай літаратуры»[4].

Аднак, нягледзячы на тое што аб'ём напісанага аб рамантызме Купалы даволі вялікі, нявырашаным застаецца пытанне: што такое рамантызм Купалы — метад або стылявая тэндэнцыя? Даследчыкі выказваюць розныя, часта супярэчлівыя, меркаванні наконт гэтага. Раў'напраўнымі два пачаткі ў творчасці Купалы бачыў М. Р. Ярош, аўтар шматлікіх прац па купалазнаўству: «З поўным правам Купала можа лічыцца самым буйным паэтам-рамантыкам нашай літаратуры

---

[1] Там жа. С. 16.
[2] Навуменка І. Я. Янка Купала. Мн., 1980. С. 17.
[3] Калеснік У. Тварэнне легенды//Полымя. 1976. № 9. С. 218.
[4] Каваленка В. А. Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981. С. 136.

той пары, застаючыся і адным з найбольш буйных яе рэалістаў»[1]. Калі дэмакратызм поглядаў паэта ў 50-я гады звязвалі з рэалізмам яго творчасці, то пазней (у канцы 60-х) І. М. Шотт пісала, што іменна рамантызм паэта быў звязаны з дэмакратычнымі поглядамі часу і нарадзіўся «як мастацкае асэнсаванне драматызму і патэтыкі народнай вызваленчай барацьбы, якая вызначала ўвесь ход гісторыі краіны ў сучасную пісьменніку эпоху»[2]. Адзін са старэйшых даследчыкаў беларускага рэалізму В. У. Івашын праявы рамантызму ў Купалы трактуе звужана. Ён лічыць, што ў творчасці паэта існуе «рамантыка як асаблівасць рэалізму, а не рамантызм як метад»[3].

У біяграфічным рамане пра Янку Купалу «Як агонь, як вада...» А. А. Лойка вельмі ярка намаляваў постаць паэта-рамантыка, блізкага ў сваіх духоўных шуканнях да створаных ім самім вобразаў: Гусляра, Прарока, Сама. У манаграфічным раздзеле, прысвечаным Янку Купалу ў «Гісторыі беларускай літаратуры», А. Лойка таксама сцвярджаў: «Купала нарадзіўся рамантыкам. Разлад паміж марай і рэчаіснасцю рабіў яго фігурай трагічнай»[4]. Даследчык пісаў пра духоўную блізкасць Купалы да такіх прызнаных рамантыкаў, як Байран і Міцкевіч.

Вывучаючы творчы метад таго або іншага майстра слова, мае сэнс вылучаць у ім дамінанты. Кароткі агляд з гэтага пункту погляду літаратуразнаўчых і крытычных ацэнак творчасці Купалы дазваляе гаварыць па крайняй меры аб трох такіх дамінантах: рэалізм, рамантызм, сімвалізм. Называць Купалу рамантыкам у апошні час стала распаўсюджаным і нават крыху модным. Аднак перш за ўсё неабходна разабрацца ў тых мастацкіх каштоўнасцях, якія і адлюстравалі ў сабе як асаблівасці светаўспрыняцця паэта, так і формы яго вобразнага ўвасаблення.

У люстэрку «Жалейкі»

Увасабленне складанага, рамантычна падвоенага свету пачыналася ўжо з «Жалейкі». Кніга ўбачыла свет у сакавіку 1908 г. у Пецярбурзе ў выдавецкай суполцы «Загляне сонца і ў наша аконца». Яна адразу звярнула на сябе ўвагу дэмакратычных колаў не толькі на Беларусі, але і ў Расіі, на Украіне, у Прыбалтыцы. Сонцам жывой

---

[1] Ярош М. Р. Янка Купала і беларуская паэзія. Мн., 1971. С. 35.
[2] Шотт И. М. Фольклор в творчестве Янки Купалы: Дореволюционный период. М., 1968. С. 91.
[3] Івашын В. У. Да вышынь рэалізму. Мн., 1983. С. 83.
[4] Лойка А А. Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд. Мн., 1980. Ч. 2. С. 97.

сапраўднай паэзіі, яго люстрам, у якім свеціцца душа беларуса, яго жыццё, яго родны край, назваў першую кнігу Купалы рэдэнзент Ул. Самойла. Купала быў тым доўгачаканым «сумоўнікам» («печальником», паводле выказвання Самойлы) беларускага народа, які здолеў у песнях выказаць яго гора, надзеі і жаданне лепшай долі. Супраць кнігі і яе выдаўцоў была ўзбуджана судовая справа. У дакладной запісцы аб арышту «брашуры» член камітэта па справах друку пісаў, што аўтар яе «...рэзка нападае на сучасны несправядлівы, па яго меркаванні, парадак рэчаў, пры якім можа існаваць, з аднаго боку, — задаволенае, сытае і забяспечанае жыццё адных людзей, з другога — працоўнае, але нягледзячы на гэта, поўнае нястач і нэндзы жыццё сялян. Глыбока жальбуе аўтар і аб тым, што народ не карыстаецца той свабодай, пры якой жыццё яго не магло быць такім няшчасным і беспрасветным»[1]. Змест двух купалаўскіх вершаў («Песня вольнага чалавека», «Ах, ці доўга») цэнзар назваў злачынным.

Кніга Купалы была канфіскавана. «Толькі пасля вялікіх клопатаў удалося зняць канфіскацыю,— пісаў Я. Купала свайму біёграфу Л. М. Клейнбарту.— Але ў 1909 г. у Вільні кніжка была другі раз канфіскавана па загаду віленскага генерал-губернатара»[2].

Значэнне «Жалейкі» для маладой беларускай літаратуры і для станаўлення самога паэта было неацэнным. А. А. Лойка піша аб гэтым так: «З выхадам «Жалейкі», са з'яўленнем на старонках «Нашай нівы» такіх вершаў, як «За праўду, за шчасце, за лепшую долю», «Ворагам Беларушчыны», «Лявон», Купала станавіўся самай першай яе фігурай... ён аказваўся і ў эпіцэнтры літаратурна-грамадскага жыцця, эпіцэнтры барацьбы народа за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне»[3].

Матыў бязрадаснага жыцця, матыў гаротнага лёсу мужыка, які адзін толькі «пан у старонцы», але не адчувае сябе тут гаспадаром, — вядучыя ў «Жалейцы». Вершы такога плану часта напісаны ад імя мужыка. Купала адчыняе для Мужыка браму высокай паэзіі, яго перасохлымі, абветранымі вуснамі ён скардзіцца ўсяму свету на тое, што працаўнік — араты і сейбіт — вымушаны пакорна глядзець, як яго мазольная праца ператвараецца ў раскошу паноў, пакідаючы яму галечу і пакутныя дні да магілы. У вершы «З песень беларускага

---

[1] Пуцявінамі Янкі Купалы: Дакументы і матэрыялы / Укладальнік Г. В. Кісялёў. Мн., 1981. С. 61.

[2] Купала Я. 36. тв.: У 7 т. Мн., 1976. Т. 7. С. 432-433. У далейшым спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце — у дужках том, старонка.

[3] Лойка А. Як агонь, як вада... Раман-эсэ пра Янку Купалу. Мн., 1984. С. 52-53.

мужыка» герой, усведамляючы сваю моц як творцы матэрыяльных каштоўнасцей, не можа зразумець, чаму яму не належыць тое, што ён вырабляе:

Я — багач, я — магнат! —
Усім рад, усім сыт!
Што мне пан, што мне кат?! —
Цэлы свет мне адкрыт!

...Эй, дуж я да ўсяго —
На раллі, на лугу!
Толькі гора свайго
Я змагчы не магу!..

(1, 264)

У маналагічных вершах пра горкую долю беларускага селяніна Купала часта выкарыстоўваў гэты прыём, народжаны рамантызмам, — кантраст, рэзкае супрацьстаўленне беднасці і галечы, якія пануюць у сялянскай хаце, той раскошы, якую маюць палацы:

...У палацы п'юць, гуляюць,
Свецяцца агні;
Мяне ж з хаты выганяюць... —
Вось тут і жыві!..

(1, 273)

Калі чалавек усведамляе гэты кантраст, тым самым ён ужо аказваецца ўнутрана падрыхтаваным да пратэсту. Вобраз селяніна ў вершах «Жалейкі» далёкі ад таго забітага і пакорнага тыпу, якім прызвычаіліся апісваць яго некаторыя гісторыкі «паўночна-заходняга краю царскай Расіі». Селянін шукае віноўных у сваім бяспраўі, у ім выспявае жаданне барацьбы:

Устаю, іду, куды йдуць вочы,
За крыўды плату адшукаць.

(1, 72)

Выспяванне ўнутранага пратэсту супраць існуючай сацыяльнай несправядлівасці ў душы самага прыгнечанага — крок да стварэння вобраза рамантычнай асобы, якая пратэстуе супраць несправядлівага парадку рэчаў у свеце.

Шматлікія вершы «Жалейкі» — палемічныя, яны маюць праграмны характар, выразна акрэсліваючы грамадзянскую пазіцыю Купалы, яго служэнне «бедным і загнаным» і адмежаванне ад «адзетых і сытых».

Паэтычны свет Купалы ўжо ў гэты ранні перыяд багаты, шматфарбны. «Жалейку» склалі творы, напоўненыя матывамі элегічнага смутку, светлай далучанасці да радасці стваральнага пачатку быцця. У гэтых вершах таксама гаворка ідзе пра селяніна, але ж пад-

крэсліваецца не яго сацыяльнае бяспраўе, а паэтызуюцца адносіны да працы з яе радасцю самавыяўлення («Шавец»,, «Сцёпка-Жук», «Касец»), да тых прадметаў, у якія была любоўна ўкладзена праца («Саха», «Мая хатка», «Лапці» і інш.), да прыроды («Вольха», «Ліпа», «Я бачыў...»), паэтызуецца пачуццё любові да радзімы, да зямлі продкаў, якое не можа задушыць сацыяльны прыгнёт.

А хоць гора зазнаў, знікла доля навек,
Зося парыць зямлю, у свет дзеці пашлі,
Но тут неяк прывык к усяму чалавек,
Прырос неяк, як корч да зямлі!..

Тут усякая рэч як гавора з табой:
І крывая бярозка, і столетні дуб,
Снег халоднай зімой, траўка летняй парой,
І асвер, і абцінаны зруб...

А бурлівы ручэй і зялёненькі сад! —
Хоць брат сэрца аддай і душу хоць аддай!..
Сам садочак садзіў гадкоў дваццаць назад,
А цяпер жа вялікі, як гай!

(1, 255)

Так пранікнёна пісаў паэт у вершы «Гэта крык, што жыве Беларусь», адкрываючы ў простым народзе духоўнасць, у якой яму спрадвеку адмаўлялі тыя, хто глядзеў на Беларусь як на «Северо-Западный край».

Рамантызм XIX ст. у самым пачатку свайго існавання, мяжуючы яшчэ з сентыменталізмам, звярнуў ўвагу іменна на духоўнае жыццё простата чалавека, на яго неадольную прагу да прыгожага, выражаную ў фальклоры, у міфалогіі. Рамантыкі ўважліва вывучалі фальклор, быт і звычаі народа. Не выпадкова росквіту рамантызму, як правіла, папярэднічаў росквіт фалькларыстыкі, этнаграфіі.

Прысутнічае ў «Жалейцы» і паэтычны сімвал Вясны як абнаўленне жыцця, абуджэння і ўваскрэсення роднага краю. Аднак гэты матыў гучыць яшчэ не ўладарна, а хутчэй як намёк на альтэрнатыву беспрасветнасці, як далёкая фантастычная мара. Найбольш адчувальны ў «Жалейцы» паэтычны культ слёз, душэўнай жальбы, які ўводзіць у глыбіню рамантычнай традыцыі, да таго раннерамантычнага адчування жыцця, якое не страціла яшчэ сувязей з сентыменталізмам. Драматычнае адчуванне жыцця напаўняе вершы, у якіх у элегічным ключы раскрываецца тэма адзіноты паэта з яго высокімі памкненнямі, якія не знаходзяць водгуку ў душах тых, да каго ён звяртаецца. Верш «Адзін» уяўляе сабой класічную элегію з разгорнутым у ёй

матывам адзіноцтва, смутку, халоднай неўладкаванасці жыцця, дзе няма каму падтрымаць чалавека ў яго адчаі і няўпэўненасці ў'сабе:

Ці ночкай панурай к падушцы
Увесь змучан, прыльну аддыхнуць,
А сэрца, як ліст той на грушцы,
Трасецца, калышацца грудзь.
І жду так — вось прыйдзе хтось любы,
Абніме, атуліць сабой,
Дый дарма!.. Нікога, нікога, —
Хтось кажа, — няма тут з табой!
Душа мне і шэпча, і плача:
Адзін ты, адзін, небарача!
(1, 45)

Змест элегій, што ўзніклі ў старажытнагрэчаскай літаратуры, быў самым разнастайным, яны поўніліся філасофскім роздумам, інтымнымі пачуццямі, патрыятычнымі і г. д. У перакладзе з грэчаскай мовы слова elegeia азначае «песня жалю» ад elegos — «жаль». Адсюль зразумела, што вершы гэтага жанру прасякнуты смуткам, часта ў іх выказваецца скарга, аднак меланхалічныя ноты часам змяняюцца на гнеўныя. У элегіях разгортваюцца тэмы як асабістага, так і грамадзянскага характару. Купалаўскую «Жалейку» без перабольшання можна назваць кнігай элегій, а элегічнасць вылучыць як пафас яе, як агульны настрой. Любоў да гэтага жанру тлумачыцца рамантычным характарам таленту паэта, а прыхільнасць рамантызму да элегіі з'яўляецца агульнапрызнанай.

У элегіях «Жалейкі» развіваюцца патрыятычныя матывы адраджэння роднага краю, дзякуючы якім у кнізе выяўляўся рэвалюцыйны погляд на свет яе аўтара. Іменна гэта рыса падалася небяспечнай царскай цэнзуры і пацягнула за сабой канфіскацыю. «Жалейка» — своеасаблівае паэтычнае развітанне Купалы з вобразам занядбанай Беларусі. Нягледзячы на тое што вобраз Маладой Беларусі яшчэ не прысутнічае ў «Жалейцы», у яго ўжо ёсць тут свае вестуны. Перш за ўсё прадвесцем яе з'яўляецца сам вобраз селяніна, які ў трактоўцы Купалы выступае зусім не цёмным і забітым. Селянін усведамляе сваё сацыяльнае становішча і духоўна, унутрана пратэстуе супраць яго. А гэта — першая прыступка ў разняволенні духу, якое імкнуліся сцвердзіць у мастацтве рамантыкі. Дастаткова сказаць, што вобраз беларускага народа, які паўстаў з вякоў прыгнёту на барацьбу за права «людзьмі звацца», у вершы «А хто там ідзе?» уразіў сваёй мастацкай сілай шырокую дэмакратычную чытацкую грамадскасць не толькі на Беларусі. Жамчужынай паэзіі назваў гэты твор Купалы літоўскі паэт-дэмакрат Людас Гіра. Кампазіцыйны дыялог, лірычная гіпербала,

эмацыянальная стрыманасць — асноўныя мастацкія рысы гэтага вялікаснага гімна.

Разняволенасць духу чалавека Купалам увасоблена і ў вершы, які цэнзары назвалі «злачынным», — «Песня вольнага чалавека». Гэты верш сапраўды быў прысудам дэспатызму:

Дарэмна свістамі нагаек
Застрашыць хочуць тыраны,
Нагнаўшы чорных соцень шаек,
Акулі рукі ў кайданы, —
Душой я вольны чалавек,
І гэткім буду цэлы век!
(1, 260)

Пасля кожнай страфы паўтараецца рэфрэн-двухрадкоўе, у якім замацавана грамадзянская пазіцыя купалаўскага лірычнага героя, абуджанага да свядомай барацьбы за вызваленне народа.

«Жалейка» Купалы, у якой недальнабачныя крытыкі бачылі манатоннасць, аднастайнасць матываў, на самай справе была з'явай пamастацку адметнай. У ёй гарманічна паядналіся глыбокая элегічнасць, непазбыўны смутак і яскравая публіцыстычнасць. Не толькі «печальником» беларускага народа, які апявае яго гора, паўстае перад намі Купала. Ужо «жалейкаўскі» Купала быў песняром змагання, адраджэння і свабоды. Гэтыя ідэалы былі галоўнымі на працягу ўсяго дарэвалюцыйнага перыяду творчасці.

Мастацкі ідэал свабоды

У рамантызме непрыняцце існуючай рэчаіснасці, разрыў паміж марай і рэчаіснасцю нараджаюць імкненні пераўтварыць яе ў адпаведнасці з ідэалам. Выток рамантызму, як і кожнага перыяду мастацтва,— у жыцці і яго істотных праблемах.

У літаратуразнаўстве існуе ўмоўны падзел рамантыкаў на «актыўных» і «пасіўных», рэвалюцыйных і рэакцыйных, што таксама з'яўляецца своеасаблівай вульгарызацыяй. Некаторыя даследчыкі лічаць, што «не варта перабольшваць значэнне падзелу рамантызму на рэакцыйны і прагрэсіўны, паколькі ён адбываецца не на грунце аналізу спецыфічнага мастацкага зместу твора рамантыкаў, а часцей за ўсё на аснове іх адцягненых выказванняў і тэарэтычных меркаванняў»[1]. Сярод так званых «пасіўных» рамантыкаў, якія заглыбляюцца ў аналіз цёмных, «начных» глыбінь душы, якіх асабліва прываблівае суб'ек-

[1] Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972. С. 152.

тыўнае, ірацыянальнае ў чалавеку, звычайна называюцца імёны Арніма і Брэнтана, Наваліса, паэтаў-«лэйкістаў» (англійская так званая «азёрная» школа), Жукоўскага і г.д. Тады як, напрыклад, творчасць Наваліса — гэта даволі супярэчлівы і цікавы мастацкі свет. Наваліс не толькі аўтар «Гімнаў ночы», якога прыцягвае «той бок свядомасці», але ў першую чаргу аўтар рамана «Генрых фон Офтэрдзінгэн», у якім ідэал, увасоблены ў вобразе блакітнай кветкі, шукаецца ў рэальным зямным жыцці. «Рамантызм Наваліса быў універсальны,— пісаў Н. Я. Бяркоўскі,— уключаў у сябе і паўсядзённасць і самыя адцягненыя жыццёвыя інтарэсы... Пафас ранняга рамантызму, як дэкляраваў гэта сябра Наваліса Фрыдрых Шлегель, змяшчаўся ў «посюсторонности» ідэала, вышэйшага жыцця жадалі на зямлі і зараз, жадалі яго ва ўсім і паўсюдна»[1].

«Сутнасць рамантызму,— пісаў В. Р. Бялінскі,— заключаецца ў яго ідэі, а не ў адвольных выпадковасцях знешняй формы»[2]. Такой дамінуючай ідэяй у купалаўскай паэзіі была ідэя абуджэння і вызвалення роднага народа, вызвалення ў шырокім сэнсе — нацыянальнага, сацыяльна-палітычнага, духоўнага. Ідэал свабоды як гармоніі адносін чалавека з акаляючым асяроддзем, з грамадствам і прыродай нязменна, але кожны раз па-асабліваму ўвасабляўся ўсімі рамантыкамі.

У час Асветніцтва гарманічнае грамадства звязвалі з разумна пабудаванай дзяржавай. Калі ж пасля французскай буржуазна-дэмакратычнай рэвалюцыі надзеі на такую дзяржаву не спраўдзіліся, відавочным стаў разрыў паміж марай і яе рэальным увасабленнем. Мастацкай свядомасці патрэбны быў новы ідэал, і рэчышча яго пошукаў скіравалася да народнага жыцця, не звязанага непасрэдна з афіцыйнымі ўстановамі. Іменна ў гэтай сферы пачынае шукаць свайго ўвасаблення рамантычны ідэал свабоды і гармоніі. Адсюль пачынаецца цікавасць рамантыкаў да фальклору, народнага быта, звычаяў.

Рамантызм як мастацкі спосаб адлюстравання рэчаіснасці, як своеасаблівы тып мастацкіх адносін да рэчаіснасці знамянальны культам свабоды як вышэйшай формы існавання асобы ў свеце, прыцягальны сваёй ідэяй вызвалення чалавечага духу ад прыніжальнай залежнасці, ад усяго, што нявечыць душу чалавека.

Эвалюцыя мастацкага разумення свабоды ў рамантызме складаная. Як і сам рамантызм, яна была падрыхтавана не толькі сацыяльнымі, гістарычнымі зменамі ў грамадстве, але і развіццём філасофскай думкі. На рубяжы XVIII-XIX стст., калі ў мастацтве еўрапейскіх

---

[1] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 175.
[2] Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М„ 1955. Т. 7. С. 145.

краін ўзнікае і дасягае росквіту рамантызм, сярод нямецкай інтэлігенцыі была папулярнай праца Ф. Шэлінга «Філасофія мастацтва». Шэлінг абапіраўся на філасофскія вучэнні сваіх папярэднікаў Канта і Фіхтэ. Так, важным было для яго разуменне катэгорыі свабоды, звязанай з разуменнем гармоніі чалавечых адносін. Паводле Канта: «Ніхто не можа прымусіць мяне быць шчаслівым так, як ён хоча (так, як ён уяўляе сабе шчасце іншых людзей); кожны мае права шукаць свайго шчасця на тым шляху, які яму самому ўяўляецца прыдатным, калі толькі гэтым ён не робіць шкоды свабодзе іншых імкнуцца да падобнай мэты — свабоды,— якая сумяшчаецца па нейкім магчымым агульным законе са свабодай усіх, гэта значыць з іх правам шукаць шчасця»[1]. Такім чынам, свабода ў разуменні Канта дэмакратычная — гэта самастойнае, нікім не навязанае імкненне чалавека (народа) да даскапаласці (шчасця), такой, як ён яе ўяўляе, і прычым не за кошт іншых. Гэтыя погляды Канта і, апрача таго, канцэпцыя «натуральнага стану» Русо паўплывалі на фарміраванне поглядаў Фіхтэ, якія пасля ўздзейнічалі на Шэлінга і Гегеля і на фарміраванне філасофска-эстэтычных канцэпцый рамантызму (ідэя творчай актыўнасці духа, канцэпцыя генія, канцэпцыя рамантычнай іроніі і інш.).

Рамантычнае разуменне свабоды дваістае па сваёй прыродзе. З аднаго боку, чалавек абвяшчаецца сынам Сусвету, далучаным да ўсёй касмічнай будовы свету. Адсюль у рамантызме — вобраз Паэта, Прарока, Жраца мастацтва, які спазнаў таямніцы свету і адкрывае іх людзям. З другога боку, такая асоба застаецца адзінокай, яна не можа разгарнуць свае ствральныя магчымасці ў свеце, дзе пануюць зло і гвалт, дзе самакаштоўнасць чалавечай асобы надзвычай нізкая, а дух, прыціснуты прыгнётам, не абуджаны. Адсюль у рамантызме — тэма героя і натоўпу, які не разумее і выракаецца свайго прарока.

У эстэтычных поглядах Купалы адлюстраваліся такія пярэчлівыя суадносіны рамантызму з жыццём.

Паняцце свабоды звязана з неабходнасцю барацьбы за яе:

Ой, пайду я ў поле,
Як бы на вайну,
Шукаючы волю,
Шаблячкай махну!

(1, 251)

У гэтай сувязі можна прыгадаць Байрана, яго «нож Арагона» і «стрэльбы Каталоніі», апетыя ў паэме «Бронзавы век».

---

[1] Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 4(2). С. 79.

Панящце свабоды ў Купалы часцей за ўсё звязваецца з нацыянальным адраджэннем. Паэт то адкрыта дэкларуе:

Зможам нядолю, зможам няволю,
Светач запалім шчасця свайго!
(1, 300)

то шукае форму для выказвання сваіх ідэй у міфалагічнай сімволіцы. Так, свабода, шчасце асацыірўюцца ў яго з цудоўнай папараць-кветкай («У купальскую ноч» і іншыя творы), або з сімвалічным скарбам, які шукае герой драматычнай паэмы «Сон на кургане». Асацыяцыя свабоды з купальскай кветкай зусім не выпадковая для Купалы. Сонечнае жыццесцвярджальнае язычніцкае свята непасрэдна звязвалася Купалам з адраджэннем беларускага народа, з абнаўленнем жыцця. «Пара скінуць многамільённаму беларускаму народу свой векавечны сон, пара распусціць свае сакаліныя крыллі і дружна, па-арлінаму сягнуць па свае законныя правы на вольнае і грамадзянскае самапачуццё. Хай свята Купалы станецца паўсямесным святам беларускага нацыянальнага адраджэння — гэта наша шчырае жычанне ўсім жывым»,— так пісаў Купала ў сваёй нататцы «Святкаванне Купалы ў Вільні» (7, 195-196).

Свабода ў эстэтыцы Купалы разумеецца і як разняволенне духу. У вершы «I вецер, і сокал, і я...» свабода духу прыраўноўваецца да вольнасці ветру і птушкі, а чалавек, надзелены такім духам, сутыкнуўшыся з рэчаіснасцю, адчувае сябе пілігрымам на раздарожжы, над пустой магілай. Неадпаведнасць паміж марай і рэчаіснасцю — гэта матыў, які прайшоў праз усю рамантычную літаратуру. Пошукі выйсця, пошукі сродкаў іх паяднання кіравалі ўчынкамі рамантычных герояў. Шлях гэтых пошукаў у паэзіі зусім не просталінейны.

Ідэал свабоды вымалёўваўся і праз адчуванне адчаю:

Ні свету, ні следу... марнуюцца сілы,
Дух праўды і волі прыгас,
Нядоля і гора, навокал — магілы —
Вось роднага шчасця абраз.
(2, 18)

У другім выпадку паэт знаходзіць у сабе сілы заклікаць: «Гэй, прасніся, беларусе!», «Годзе млеці ў паняверцы! Гэй, да сонца! Гэй, да зор!», або задаваць балюча-безнадзейнае пытанне: «Ці ты ўзойдзеш калі, сонца?»

Асноўны матыў, звязаны з купалаўскай канцэпцыяй свабоды,— матыў абуджэння ад магільнага сну, змагання за права свабоднага гістарычнага развіцця для свайго народа. Купалаўская канцэпцыя свабоды была адметнай, у ёй выразна акрэсліліся гуманістычныя і

дэмакратычныя погляды аўтара. У вершах Купалы няма адкрытага заклiку скiнуць цара, як, скажам, у Цёткi, але яму блiзкiмi былi асветнiцкiя iдэалы Багушэвiча. Канцэпцыя свабоды, напрыклад, у паэзii Цёткi насiла выразна палiтычны характар. Яе рэвалюцыйны iдэал свабоды бачыўся зусiм канкрэтна — як звяржэнне самаўладства. «Народ чуе голас з неба, што больш цара не патрэба»[1],— адкрыта дэкларавала яна ў вершы «Хрэст на свабоду». Тая ж думка i ў вершы «Пад штандарам» — «цару загiнуць пара».

Ф. Багушэвiч шмат надзей ускладаў на пераўтваральную сiлу мастацтва, якое аб'яднае людзей, пакажа iм шлях да лепшай долi. У праграмным вершы «Мая дудка» ён метафарызуе пошук долi як пошук крынiцы з такой вадою, «што як хто нап'ецца, дык вольным стаецца»[2]. Дудка, якая б iграла так, «каб зямля стагнала, ...каб слязьмi прабрала, каб аж было жудка»[3],— павiнна адыграць ролю абуджальнiцы народнага духу, народнай свядомасцi i скончыць сваё гранне толькi тады, калi ўсталююцца на зямлi гармонiя i справядлiвасць: «Як крывi не стане, Тагды кончу гранне!»[4] Гэтую ж думку ён праводзiць i ў вершы «Смык» — праграмным творы другой кнiгi вершаў. Рэальныя шляхi разняволення бачылiся не зусiм пэўна, таму такая абсалютызацыя ролi мастацтва была ледзь не адзiнай для мастака формай сцвярджэння iдэi пераўтварэння свету на дэмакратычны лад. Прычым гэта была форма чыста рамантычная. Купалу вельмi блiзкiя былi гэтыя iдэi, ён успрыняў iх i развiваў у сваёй творчасцi. Апрача таго, агульнавядомым з'яўляецца факт, што паэзiя Мацея Бурачка была першаштуршком для ўласнай творчасцi Купалы, якi пабачыў прыклад узораў высокай паэзii на беларускай мове.

Мастацкая распрацоўка канцэпцыi свабоды мае дзве супрацьлеглыя трактоўкi. Першая — калi iдэал яе малюецца ў выглядзе пэўнай вобразнай субстанцыi, яна дэкларуецца, прадчуваецца, атаясамлiваецца з агульнарамантычнай сiмволiкай сонца, зор, вясны i г. д. Другая звязана з немагчымасцю дасягнення iдэала ў тых рэальных умовах, калi праблема яго ўжо пастаўлена ў мастацтве. Немагчымасць дасягнення iдэала нараджае пратэст супраць рэчаiснасцi. У рамантычным творы смерць персанажа — гэта амаль заўсёды пратэст супраць антычалавечых законаў iснуючага грамадства.

---

[1] Цётка. Творы. Мн., 1976. С. 49.
[2] Багушэвiч Ф. Творы. Мн., 1967. С. 19.
[3] Там жа.
[4] Там жа. С. 20.

Сярод інтэлігенцыі ў складаны перыяд паміж дзвюма рэвалюцыямі, калі надзвычайна абвастрыліся сацыяльныя супярэчнасці, рэчаіснасць бачылася няўстойлівай, будучыня — няпэўнай, нярэдкай з'явай у жыцці стала самагубства. Гэта быў вымушаны пратэст, трагічны стыхійны бунт адзінак, які не мог нічога вырашыць, або змяніць карэнным чынам, але ён быў адной з характэрных адзнак часу, якая ўносіла ў мастацкую свядомасць жорсткую праўду пра гэты час. «Голад і галеча, атмасфера беспрасветнага жыцця, навеяная разгулам рэакцыі пасля 1905 года, выклікалі ў Расіі хвалю самагубстваў... Увесь «казённы» друк адзначаў рост «эпідэміі самагубстваў», якая ў некаторых месцах набывала «жахлівыя памеры»[1],— канстатуюць гісторыкі.

У вершы «Вісельнік» Купала паказвае вобраз змагара за лепшую долю, чалавека максімалісцкага складу, надламанага паражэннямі, для якога жыццё стала бяссэнснай пакутлівай лямкай:

К сонцу і зорам жыццё тваё рвалася,
Віхры і ночы на бой выклікала...
Згасла ўсё лепшае, згасла, зламалася, —
Далей змагацца сілы не стала.

Ты не марудзь там, пакутнік аплучаны:
Жыва вяроўку — раз, два і гатова!
Смела сунь шыю! Ну вось і разлучаны
З гэтай зямлёю, з пуцінай цярнёвай.

(2, 120-121)

Драматызм самога часу адлюстраваўся ў змрочнай неадпаведнасці мары, памкнення, надзеі чалавека на спраўджанне іх у рэчаіснасці, якая бязлітасна руйнуе ўсё. У выніку чалавек становіцца трагічнай ахвярай сваіх ідэалаў, узнікае «яшчэ адзін курган напрасны». У такім трагічным сутыкненні свабоды і неабходнасці няма шэлінгіянскага прымірэння, а значыць, і той уяўнай гармоніі, якая павінна ўсталяваць «аптымальныя суадносіны» паміж дабром і злом. Купалам у гэтым вершы выкарыстана рамантычная ўзбуйненая сімволіка («сонца і зоры», «віхры і ночы»), яна спалучаецца з рэалістычнымі канкрэтнымі дэталямі, стылістычная афарбоўка якіх намерана зніжана («жыва вяроўку — раз, два і гатова», «смела сунь шыю» і т.д.). Такім чынам, надзвычайнасць учынка мяжуе са звычайнасцю, дзеянне з трагічна-высокага нібыта пераводзіцца ў бытавы, будзённы план. Гэты дысананс узмацняе пачуццё трагічнай безвыходнасці.

---

[1] Липинский Л. П. Классовая борьба в белорусской деревне: 1907-1914. Мн., 1981. С. 40.

Ашаламляльнай для Купалы была вестка аб самагубстве Сяргея Палуяна — аднадумцы і сябра, таленавітага маладога літаратара, якому ўсе, хто ведаў яго, прарочылі вялікую будучыню. «Жыццё ў марах — казка, а на самой справе — гніенне раба і вечная незабяспечанасць. Але не думайце, што дзеля незабяспечанасці я паміраю. Так трэба»[1],— пісаў С. Палуян у перадсмяротным лісце да бацькі. Верш Я. Купалы «Памяці С. Палуяна» ўспрымаецца як рэквіем. Дакор і гнеў гучыць у ім: «О, стыд і ганьба вам, сляпні, што сілам маладым К жыццю гародзіце запоры!» Вобраз сябра зліваецца ў мастацкай свядомасці паэта з сімвалічным вобразам гнанага прарока, які застаецца ў адзіноце незразуметым і адвержаным:

Шукаў усё праўды між чужымі і сваймі,
І ўсюды праўду гэту гналі;
Адзін-адным стаць мусіў сам паміж людзьмі,
У думках мкнучы вышай, далей.

Для беларускіх грамадзян байцом, слугой
Так шчырым быў, а грамадзяне —
Эх! Ніткаю к пятлі плацілі не адной,
Хоць колькі ўздоху ў час расстання...
(2, 224)

Разбурэнне ўнутранай суладнасці асобы выклікана сутыкненнем героя з рэчаіснасцю, у якой няма прасвету, няма за што ўхапіцца чалавечай свядомасці, якая страціла адчуванне гармоніі. Аднак рамантык і дэмакрат Купала шукаў альтэрнатыву гэтай безвыходнасці, шукаў духоўнага апірышча, хоць кволую палоску святла, якая дасць магчымасць утрымацца ў свеце, дзе пануюць гвалт і знямога. Вера ў будучую светлую часіну выказваецца праз агульнарамантычны сімвал «вясны»: «Яшчэ прыйдзе вясна»,— сцвярджае лірычны герой іншага верша, заклікаючы не палохацца, «што смерць густа капае магілы». У вершы «Прыстаў я жыць...» разлад героя з рэчаіснасцю драматычны і непазбежны, аднак Купала пакідае для яго іскрынку веры ў неабходнасць змагання і ў тое, што яно ў рэшце рэшт закончыцца перамогай святла, высокіх ідэалаў. Напачатку паэт перадае ўжо знаёмую жальбу героя:

Прыстаў я жыць на белым свеце,
Хоць столькі ўвокала жыцця;
Завялі думкі на расцвеце,
Душа жадае небыцця. *(3, 85)*

---

[1] Кабржыцкая Т., Рагойша В. Падушка Сяргея Палуяна // Літ. і мастацтва. 1984. 26 кастр.

Рамантычнае разуменне свабоды, на адным полюсе якога — матывы адзіноты, безвыходнасці, імкнецца да сваей вышэйшай кропкі — да сцверджання ўсёўладнасці чалавека як сына Прыроды, далучанага да Сусвету. У такім кантэксце з'яўляюцца абсалютна апраўданымі касмічныя вобразы, якія шырока ўжываў паэт, калі апісваў вольналюбівыя памкненні сваіх герояў, служэнне іх высокай ідэі змагання за вызваленне чалавека ад сацыяльных, нацыянальных і духоўных рабскіх акоў:

Самое сонца ўзяць у рукі
І, як з паходняй, з ім ісці,
Святлом ніштожыць нашы мукі,
Увесь плач роднае зямлі.

(3, 86)

Сонца, паходня, святло, з якімі трэба ісці ў нялёгкі шлях па шчасце,— нязменныя ў творчасці Купалы атрыбуты барацьбы. Яны прысутнічаюць у яго паэмах, шматлікіх вершах зборнікаў «Гусляр» і «Шляхам жыцця». Сусвет, родная зямля і чалавек на ёй — у адзінстве гэтага ланцужка бачыць Купала гармонію свету. І не ён вінаваты ў тым, што чалавек раздвоены, што ў ім жыве і бяссільны нявольнік, і вялікасны творца. У вершы «Прыстаў я жыць» знайшлі адлюстраванне разгубленасць і вера дэмакратычнай інтэлігенцыі 1912 г. — часу страчаных ілюзій і выспявання надзей на новае пераўладкаванне грамадства. Для таго каб прывесці свайго героя да ўсведамлення высокай ідэі «самое сонца ўзяць у рукі», Купала праводзіць яго шляхам пякельных пытанняў:

Куды ісці? За што ўчапіцца?
Якім багам паклоны біць?..
Любіць... Каго, за што любіці?
І ненавідзець сіл няхват.

(3, 85, 86)

Купала не адказвае на гэтыя пытанні, бо не знаходзіць адказаў у жыцці. Адзінае, што ён мог сцвярджаць, да чаго клікаць, — гэта няпэўна акрэсленая, светлая ўява аб будучай рэчаіснасці, сімвалізаваная ў вобразах сонца і вясны. У хвіліны ж адчаю чалавек, якога ён так узвышаў, называючы «думным царом зямлі», здаваўся яму «комам гною, сала», які «быдлём, сляпнём жыве і гіне» (верш «Разлад»), а ўвесь край, які спіць і жыве «мімаходам» са сваёй «патухшай і славай, і сілай» (верш «Мой край»),— «сцяпной магілай». У вершы «Беззямельным» гэта пачуццё пераносіцца на свет увогуле, ствараючы своеасаблівую рамантычную гіпербалу: «Увесь свет для нас магільным сном».

У эстэтыцы рамантызму смерць заўсёды ўсведамлялася як нешта ўзвышанае, трагічнае і, апрача гэтага, як пратэст. Фрэнсіс Бэкан

вызначыў дачыненні да яе розных духоўных катэгорый: «Няма ў душы чалавека такой нават самай слабай страсці, якая б не перамагала страха смерці, а значыць смерць не можа быць гэткім ужо страшным ворагам, калі ёсць у чалавека цэлая рацъ, здольная яе пераадолець. Помста ўзнімаецца над смерцю; каханне яе не заўважае; гонар кліча яе; гора шукае ў ёй выйсце; страх папярэджвае яе»[1]. Кожны з гэтых выпадкаў так ці інакш змяшчае ў сабе пратэст і так ці інакш адлюстраваўся ў рамантызме,— успомнім герояў Шылера, Байрана, Пушкіна або Міцкевіча. Купала ў гэтым радзе не выключэнне, аб чым красамоўна сведчаць героі твораў «Магіла льва», «Бандароўна», «Адплата кахання». У адрозненне ад іншых рамантыкаў Купала развівае матыў «гора шукае ў смерці выйсце». Матыў «смерці — выйсця» непасрэдна вынікаў з пачуцця таго, што ў пэўных жыццёвых умовах паняцце смерці абясцэньваецца. Жыццё не дарагое, у ім няма нічога такога, дзеля чаго варта за яго трымацца, яно нават успрымаецца як найвялікшая пакута, ад якой трэба пазбавіцца. Такое згушчана-рамантычнае ўспрыняцце смерці як «збавіцельніцы» ад пакут дае Купала ў фінале «Адвечнай песні», калі герой прамаўляе жахлівыя па сваёй сутнасці словы:

Раскрыйся нанова, магіла,
Страшней цябе людзі і свет!
(6, 40)

У вершы «Нябожчык» Купала паказвае смерць як звычайную, будзённую справу — «пахаванне крамы, што труд прадавала». Паэт з педантычнай паслядоўнасцю пералічае ўсе падрабязнасці пахавальнага рытуалу, не забываючы нават абавязковыя ўздыхі «разявякаў, салапякаў», выбірае лексіку і інтанацыю, якія пазбаўляюць верш рамантычнай напружанасці, надаюць яму рэалістычна акрэсленыя формы. Толькі апошнія радкі гучаць як эмацыянальны выбух, як пратэст супраць рэчаіснасці: «Спакой толькі ў дамавіне, у дамавіне доля». Гэты, яшчэ «жалейкаўскі», матыў паўтарыўся ў паэзіі Купалы пазней, у вершы «На могілках»:

Усё ў халоднай спіць магіле
Сном вечным, непрабудным сном.
О смерць! хто дзе цябе асіліў?
Не йшоў, не злёг пад курганом?
Ідуць усе, і я за ўсімі
Сыйду з нудой, бядой сваей.
Так цяжка жыць паміж жывымі!
У магіле будзе мо, лягчэй. *(2, 272-273)*

---

[1] Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 354.

Жыццё, ідэалы, барацьба, пошук ісціны — усё для лірычнага героя губляе сэнс. Чалавек аказваецца бездапаможным і адчужаным у варожым да яго свеце. А. В. Луначарскі пісаў у свой час аб экспрэсіянізме, што ён «ёсць плод страшэннага грамадскага расчаравання»[1]. Калі свет такі жорсткі да чалавека, нясе яму адны пакуты, і толькі ў магіле чалавек пазбываецца іх, то зусім лагічным апафеозам гэтай эсхаталагічнай тэмы ў Купалы з'яўляецца вобраз грабара, які капаў агромністую яму, каб пахаваць у ёй Жыццё («Грабар»).

Аднак у свядомасці Мастака існуе ідэальная гармонія свету. Яго трыадзінства складаюць Сусвет, радзіма, чалавек. Свет — беспрытульны і неўладкаваны. Радзіма — заняволеная. Чалавек — дваісты, раб і цар адначасова. Адзін з лепшых узораў медытатыўнай лірыкі Купалы — верш «Хвіліны шчасця», дзе падваенне душы лірычнага героя дасягае такога ўзроўню, што мы бачым, з аднаго боку, Паэта як уладара Сусвету, які ў шчаслівыя хвіліны натхнення адкрывае яго таямніцы, бо гэтыя хвіліны:

Вялі па сцежках нехаджалых,
Арлом узносілі на скалах,
Карону клалі ў міртных хвалах
На ўсёй будзённасці завілай.

З другога боку, мы бачым героя самотным і разгубленым, свет зноў успрымаецца ім як чужы і варожы, зноў здаецца «пустой магілай»:

Стаю, як пілыгрым, на расстаю
У чужым далёкім недзе краю,
Як над пустой стаю магілай.
(3, 51)

Матыў разладу з рэчаіснасцю напаўняе і верш «Бываюць хвілі», лірычны герой якога гатовы праклясці ўвесь свет і забыцца ў вечным сне.

Суладдзя і гармоніі ў свеце няма, але ёсць у ланцугу адно звяно, якое можа вяртаць пачуццям страчаную цэльнасць,— сусвет, космас. У паэтыцы Купалы гэта прастора, сонца, неба, зоры, млечны шлях, вецер — усё тое, што непадуладна чалавечым законам. Так, Купала не пазбег супярэчнасцей рамантычнага светаадчування, але яго нельга папракнуць у адыходзе ад праблем рэчаіснасці. Наадварот, яго «касмічныя» алегорыі і вобразы «завязаны» на гэтых праблемах. Вось у вершы «К зорам» Купала самымі змрочнымі фарбамі малюе рэчаіснасць і заклікае «горда пакінуць зямляную глушу». Аднак гэта зусім не

[1] Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. С. 295.

пазбяганне рэальнага жыцця. Такім чынам паэт імкнуўся ўзнавіць гарманічнае адзінства свету, злучыць чалавека і свет.

Мастакоўская канцэпцыя свету была выражана Купалам у яго праграмным вершы «Мая думка» (1910), які можна лічыць эстэтычным крэда паэта:

На небе свабода, святло і прыволле, —
А думцы замала: няма там людзей;
Людзей на зямельцы спаткае даволі,
Дык сонца і воля не свецяць тут ёй...

І так безупынку, то к небу — дзе зоры,
Нясецца, як птушка, ўдаль думка мая;
То скоціцца ў мора, ў вялікае мора
Людскога, забытага шчасцем жыцця.
(2, 197-198)

Лірычны герой Купалы праходзіць усімі ступенямі апраметнай свайго часу. Экспрэсіяніскацкая адчужанасць ад жыцця, якое сее адну толькі нядолю і смерць, спалучалася з пошукам ісціны і вышэйшай каштоўнасці быцця ў барацьбе за шчасце і свабоду чалавека, за адраджэнне прыгнечанага народа, за стварэнне гармоніі ў свеце. Такімі канкрэтнымі праявамі поўнілася купалаўская канцэпцыя свабоды — асноўная, стрыжнёвая ў сістэме яго рамантычнага светабачання.

Рамантычная іронія як сродак выражэння рамантычнага ідэалу

Рамантычны тып мастацкай культуры не аднародны ў сваіх праявах. Класічны рамантызм канца XVIII — першых дзесяцігоддзяў XIX ст.— з'ява роднасная, але не аналагічная тыпу рамантызму, які склаўся пазней у іншых гістарычных і сацыяльна-палітычных умовах, у іншых нацыянальных літаратурах. Як асаблівы тып рамантызму І. Г. Неупакоева прапаноўвала лічыць «рамантызм тых краін, дзе працяглы перыяд іншаземнага гаспадарання надоўга затрымаў развіццё нацыянальнай мовы і мастацкай культуры. Выступаючы як актыўная духоўная сіла народаў, якія змагаліся супраць феадальнай рэакцыі і іншаземных заваёўнікаў за нацыянальнае адраджэнне і сацыяльны прагрэс, за развіццё роднай мовы і нацыянальнай культуры, рамантычная літаратура не мела тут магчымасці абаперціся на беспераптынную нацыянальную літаратурную традыцыю»[1]. Беларускі рамантызм пачатку XX ст. стасуецца з такім тылам мастацкай культуры

---

[1] Неизученные страницы европейского романтизма. М., 1975. С. 16.

і выяўляе тыпалагічную агульнасць з літаратурамі балгарскай, сербскай, новагрэчаскай, ірландскай, венгерскай і інш., але ў той жа час ён не адмежаваны, як і ўпамянутыя літаратуры, ад класічнага еўрапейскага рамантызму, якім той склаўся ў краінах з развітай літаратурнай традыцыяй.

Ідэя адраджэння беларускага народа арганічна ўключала ў сябе ідэі адукацыі і асветы, культурнага росквіту, развіцця літаратуры на роднай мове. Перш за ўсё гэта вяло да прызнання духоўнай свабоды як асобы, так і народа ў цэлым.

Такім чынам, вельмі важным у эстэтыцы рамантызму аказваецца матыў выключнай ролі мастацтва ў пераўладкаванні грамадства. Рамантыкі, з пазіцый творчай суб'ектыўнасці, шмат надзей ускладвалі на магчымасць перабудовы грамадства прыгажосцю, абсалютызавалі дзейнасць мастацтва. У гэтым адчуваліся водгукі асветніцкіх традыцый. Рамантыкам, як і асветнікам, была ўласціва вера ў пераўтваральную моц мастацтва, якое здольна ліквідаваць заганы грамадскага развіцця. Такая вера нараджала ў рамантызме вобраз тытанічнай асобы — паэта, прарока, жраца, які будзіць народ. Вобраз паэта-асветніка, носьбіта новых ідэй выведзены ў купалаўскіх вершах «Не ўздыхай», «Песняру-беларусу», «Жальцеся, грайкія струны», «Дудар», «Забытая скрыпка» і інш.:

За родну песню будзь ваякай.
Не жджы заплаты ад людзей.
Пясняр — слуга слугі усякай,
Пясняр і дар усіх царэй!..
Шчаслівы ты ці нешчаслівы,
Будзі сыноў сваёй зямлі,
Над беларускай соннай нівай
Нязгаслы светач распалі!
(2, 93—94)

Сваё класічнае ўвасабленне тэма прарока і натоўпу атрымала ў вершы «Прарок». Аднак разглядаць гэты верш ізалявана было б неапраўданым спрашчэннем купалаўскай канцэпцыі свабоды, у даным выпадку свабоды нацыянальнай. Верш быў напісаны ў канцы 1912 г., 7 снежня. Яму непасрэдна папярэднічае верш «Калі пачнуць...», думка якога падхопліваецца і разгортваецца ў «Прароку». Наступныя, напісаныя пасля «Прарока» вершы «Цару неба і зямлі» і «Новы год» — таксама ў коле ідэй «Прарока». Пасля святкавання купалля ў Вільні Купала літаральна быў ахоплены ідэяй беларускага нацыянальнага адраджэння, увасабленнем якога лічыў іменна гэта жыццесдвярджальнае, поўнае красы і высокай сімволікі свята. Красамоўным сведчаннем

таго, што эстэтычны ідэал свабоды непарыўна звязваўся ў Купалы з разняволеннем Бацькаўшчыны, быў жнівеньскі верш гэтага ж года «Мая малітва», які заканчваўся страфой:

Малюся я небу, зямлі і прастору,
Магутнаму богу — ўсясвету малюся,
Ва ўсякай прыгодзе, ва ўсякую пору
За родны загон Беларусі.

(3, 115)

Гэта быў перыяд надзвычай інтэнсіўнага філасофскага асэнсавання Купалам гістарычнага лёсу беларускага народа. У час напісання названых вершаў Купала жыў у Пецярбурзе, дзе актыўна разгортваўся беларускі літаратурна-грамадскі рух. Цэнтрам яго стала студэнцкае асяроддзе. Быў створаны і афіцыйна ў 1912 г. зацверджаны беларускі навукова-літаратурны гурток, ініцыятарам якога выступіў студэнт гісторыка-філалагічнага факультэта Яўген Хлябцэвіч. Паколькі гурток існаваў афіцыйна, на яго пасяджэннях нярэдкімі гасцямі былі прадстаўнікі ўлад. Больш адкрыта свае погляды ўдзельнікі гуртка маглі выказваць на так званых суботніках на кватэры прафесара Б. І. Эпімах-Шыпілы, які ўсямерна спрыяў абуджэнню і развіццю беларускай культурна-асветнай справы, падтрымліваў яе дзеячаў. Асаблівымі адносіны яго былі да Янкі Купалы, які жыў у Б. І. Эпімах-Шыпілы і якому ён дапамагаў і атрымаць адпаведныя веды, і матэрыяльна. Больш падрабязна аб гэтым можна даведацца з цікавага даследавання Р. Семашкевіча «Беларускі літаратурна-грамадскі рух у Пецярбурзе». Для нас жа вельмі важны наступны вывад даследчыка: «Сам факт існавання гурткоў беларускіх студэнтаў у Пецярбурзе сведчыў аб духоўнай сіле маладой беларускай інтэлігенцыі. Спачатку, як і ўсякі нацыянальны рух, праца студэнтаў-беларусаў насіла асветніцкі характар... Разам з тым ужо ў першых сваіх дарэвалюцыйных выданнях (сшыткі «Маладой Беларусі», часопіс «Раніца») у артыкулах на грамадска-палітычныя тэмы студэнты пачынаюць задумвацца над шляхамі і мэтамі сваёй працы, ставіць перад сабой сацыяльныя і нацыянальныя задачы. Гэта з'ява заканамерная для кожнага нацыянальна-вызваленчага руху»[1]. Да гэтага руху самым непасрэдным чынам быў далучаны Купала. Ён жыў у гэтым асяроддзі, сам быў носьбітам нацыянальна-вызваленчых ідэй. На адным з пасяджэнняў навукова-літаратурнага гуртка паэтам і быў прачытаны верш «Прарок» — як наказ, паводле меркавання Р. Семашкевіча, які быў

---

[1] Семашкевіч Р. Беларускі літаратурна-грамадскі рух у Пецярбурзе: канец XIX—пачатак XX ст. Мн., 1971. С. 69.

затым перадрукаваны ў агульнай справаздачы універсітэта за 1912 г. «Прадчуваўся» ж гэты верш, як было ўжо ўпамянута, у творах ранейшых. Першага лістапада быў напісаны санет «Для зямлі прадзедаў маіх...», дзе ліра Купалы настройвалася на філасофскае гучанне. «На свет цэлы гатоў твой прыгон апеці. І ўзнясці пасад на магілішчах тваіх»,— гаварыў паэт, звяртаючыся да зямлі продкаў. І нібы бачачы перад сабой вобраз гнанага прарока, заканчваў санет маленнем:

Буду ў вечнай мучыцца жальбе і кляцьбе...
І за гэта толькі прашу, малю цябе:
Не гані ты мяне ад свайго парога.

(3, 124)

У вершы «Калі пачнуць,..», які таксама папярэднічаў «Прароку», Купала зноў нібы выпрабоўвае тэму прарока і гістарычна пакрыўджанага народа, ён нібы «рэпеціруе» сюжэт, які праз адзінаццаць дзён увасобіцца ў сапраўдны шэдэўр:

Калі прыгнецены няпраўдай
Які знябудзецца народ, —
Тады з'яўляюцца пракокі
І ўсенародны клічуць сход...
Расце на сходзе недавольства,
А дудароў магутны хор
Пяе аб крыўдах і ўсіх кліча
Да новых праўд, да новых зор.

(3, 125)

Відавочна, што ў гэтым вершы паэт не ўвасобіў так, як хацеў, тэму знябытага народу, якім быў яго родны народ, і Прарока, які абудзіць самасвядомасць, а значыць, узніме на змаганне за свае правы.

Заслугоўвае ўвагі сімвалічная постаць Прарока. Відаць, беспадстаўна было б шукаць аналогіі гэтага вобраза ў творах культуры мінулага, хоць спакушальна прываблівае сама ідэя правесці такую аналогію з біблейскай міфалогіяй. Гэта вобраз сімвалічна-ўмоўны, вобраз наднацыянальны — гэта не свой «мясцовы» Прарок, а прадстаўнік «усясвету», які рабіў шчаслівымі ўсе занядбаныя народы, што сустракаліся на яго шляху:

А ён, не знаючы граніцаў,
Ішоў, хістаючысь наўслонь;
Агонь біў толькі з-пад зраніцаў,
Вялікіх праўд святы агонь.

(3, 126)

Такім чынам, узнаўляючы гістарычную справядлівасць, прарок дайшоў да «зямлі забранай сумных хат», дзе ў людзей, прыціснутых прыгонам, было згублена нават само «жаданне яснаты». Прарок

пачынае сваю палымяную пропаведзь, імкнучыся прабудзіць у сонных душах гэта жаданне. Каб яны ўсвядомілі сваё становішча, ён гаворыць ім бязлітасную праўду:

Глядзіце: прадзедавы косці
У зямлю калісь за вас ляглі,
А вы, як збэшчаныя госці,
Пракляццем сталі той зямлі.

(3, 127)

Ён горача заклікае браць у рукі паходні, ісці на сход, на якім яны самі вырашаць свой гістарычны лес. Як здзек над ягонай палымянай прамовай гучыць у адказ пытанне грамады: «Па колькі ж нам дасі чырвонцаў, калі мы пойдзем за табой?» Вяшчун застаецца непачутым, разняволенне палітычнае не можа адбыцца без разняволення духоўнага. Духоўнае рабства — самае страшнае рабства, гэта добраахвотны прыгон, разбіць яго аковы цяжэй за ўсё. Купала не канкрэтызуе ў гэтым вершы «забранага краю». Яго «Прарок» — толькі «пасол святла», крытэрый справядлівасці для якога — «вялікіх праўд святы агонь» — вымяраецца агульнагуманістычнай канцэпцыяй свабоды, ідэалам «свабоды кожнага, якая не перашкаджае свабодзе іншых». «Змарнеўшы народ» — гэта кожны прыгнечаны народ, хоць, безумоўна, Купала пісаў верш, думаючы пра сваю Бацькаўшчыну і ўсё ж не атаясамліваючы з ёю месца дзеяння ў вершы. Ён стварыў умоўную мастацкую сітуацыю, высветліўшы сутнасць яе пры дапамозе рамантычнай іроніі, і паказаў такім чынам апафеоз духоўнага прыгнечання. Наадварот, канкрэтнага адрасата мае верш Купалы «Цару неба і зямлі», дзе паэт выкарыстоўвае форму эмацыянальнай страснай малітвы, абвінавачваючы самога бога ў несправядлівым уладкаванні свету. Галоўнае пытанне, якое імкнецца вырашыць паэт у гэтым вершы,— нацыянальная абяздоленасць беларусаў: «А нашу Бацькаўшчыну на'т прыстання пазбавіў, выгнаў чэзнуць сярод крат». Паэт вымушаны звяртацца да вышэйшай сілы ў свеце, атаясамліваючы з ёю ў гэтым вершы праведны Суд, які ўсталюе справядлівасць і надасць роўнасць:

Паймі! пачуй! Сон наш і свой стрывожы, —
Закон і суд свой праведны пашлі!..
Вярні нам Бацькаўшчыну нашу, божа,
Калі ты цар і неба, і зямлі!

(3, 132)

Пошукам вышэйшага праведнага суда і самім зваротам да бога Купала сцвярджаў мастацкую канцэпцыю ўсясветнага гарманічнага парадку і неадпаведнасці яму ўсталяваных зямных законаў жыцця. Як паэта-рамантыка Купалу ахопліваў жаль за ўвесь свет, у якім

За ліхалецццем ліхалецце
Так без канца йшло тут і там;
Гібелі людзі на ўсім свеце,
Гібець прыходзіцца і нам.
(3, 134)

Такім чынам, боль за свой народ, за сваю зямлю перарастаў у паэта ва «усясветны жаль», і з адчуваннем гэтага жалю для яго заканчваўся 1912 г., на зыход якога ён напісаў верш «Новы год» (радкі з яго і цытаваліся вышэй). Надзвычай адчувальныя ў гэтым вершы настроі безвыходнасці і страты надзей на паляпшэнне, на змены ў жыцці:

Са звонам пут, са свістам пугаў,
З брахнёй, з грызнёй у чарадзе,
У той самай цьме, ў тым самым кругу
Стары сышоў, а новы йдзе.
(3, 133)

Так завяршалася ў творчасці Купалы канца 1912 г. тэма прарока і неабуджанай грамады, падставы для якой давала само жыццё. Прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі шукалі шляхі, якімі можна было абудзіць нацыянальную свядомасць беларусаў, эфектыўна ўздзейнічаць на «самаахоўнае пачуццё», якое глыбока жыве ў народзе. Працэс гэты быў надзвычай цяжкі, «бо на Беларусі яшчэ няма, уласна, нацыянальнага беларускага жыцця. Ёсць групка свядомай інтэлігенцыі ў Вільні і часткова ў Пецярбурзе, ёсць свядомыя адзіночкі, раскіданыя па ўсім краі і нават па ўсёй дзяржаве (ці не яны своеасаблівыя «прататыпы» купалаўскага прарока?— І. Б.), ёсць, нарэшце, прыхільнікі — паўсвядомая маса, сыры матэрыял, які яшчэ трэба перакаваць на беларусаў. Ды няма *яднальнага пачатку* (курсіў наш.— І. Б.), якім можа быць толькі нацыянальная інстытуцыя, даступная ўсяму агулу»[1]. Гэты «яднальны пачатак» С. Палуян бачыў у стварэнні беларускага нацыянальнага тэатра, які актывізуе і літаратуру, узбагаціць яе формы. Такім чынам, абуджэнне нацыянальнага жыцця звязвалася лепшымі прадстаўнікамі беларускай інтэлігенцыі з асветніцкімі формамі дзейнасці, і гэта было зусім натуральна, паколькі ў першую чаргу спрыяла духоўнаму пасталенню людзей, фарміраванню ў іх нацыянальнай свядомасці. Іменна гэтую задачу заклікаНы быў вырашаць прарок Янкі Купалы, чый паход скончыўся ўвогуле бясслаўна, выяўляючы гранічную ступень духоўнага заняпаду яго паствы. У краінах, дзе літаратура перажывала перыяд станаўлення, дзе развіццё нацыянальнай мовы і нацыянальнай культуры працяглы час было замаруджана, рамантызм выступаў у асаблівай форме, на яго

[1] Палуян С. Лісты ў будучыню: Проза. Публіцыстыка. Крытыка. Мн., 1986. С. 67—68.

ўздзейнічалі не выяўленыя да канца ў XIX ст. ідэі Асветніцтва. У сувязі з гэтым І. Г. Неупакоева пісала: «Нявырашаныя на гэтым этапе задачы заставаліся востра актуальнымі як у агульнаідэалагічнай, так і ў мастацкай сферы нават тады, калі масавы нацыянальна-вызваленчы і сацыяльны рух выклікалі іншы, па сутнасці рэвалюцыйны (гэта значыць, ужо не асветніцкі), а па формах яшчэ нярэдка рамантычны (у шырокім сэнсе гэтага паняцця) тып свядомасці»[1]. У мастацтве гэта цягнула за сабой пэўнае зліццё ідэй Асветніцтва і рамантызму, што адчувалася і ў творчасці Купалы.

Праблема духоўнай свабоды з неабходнасцю выклікала праблему перагляду статуса нацыянальнай мовы. Праблема духоўнага разняволення народа ў эстэтыцы Купалы непарыўна звязана з прызнаннем пераўтваральнай ролі мастацтва і літаратуры. З аднаго боку, гэта збліжала творчасць Купалы з традыцыяй класічнага еўрапейскага рамантызму, з другога — яна мела рысы спецыфічна нацыянальныя, выконвала задачы, нявырашаныя яшчэ ў беларускай мастацкай традыцыі.

Духоўнае абуджэнне асобы пачынаецца тады, калі на яе фарміраванне ўздзейнічае ідэал. Для героя ранняй лірыкі Купалы паняцці свабоды і долі зусім рэальна звязваліся з паняццямі асветы, культуры як прыкметамі духоўна разняволенай асобы:

Эй, каб цёмен не быў,
Чытаць кніжкі умеў, —
Я б і долю здабыў,
Я б і песенькі пеў.

(1, 266)

Рамантычны ідэал па форме мог быць адцягненай метафарай або метафарай прадметнай (папараць-кветка, чарадзейны пярсцёнак і г.д.). Мастацкія пошукі ідэалу ў рамантызме адбываліся рознымі шляхамі. Характэрным быў зварот да мінулага, якое бачылася ўвасабленнем пэўных ідэалаў, немагчымых зараз. Важным мастацкім сімвалам быў сон, калі герой рабіў учынкі, якія набліжалі яго мару, надавалі ёй рэальныя абрысы. Абуджэнне зноў вяртала яго ў змрочную рэчаіснасць, тым самым паглыбляючы характэрны кантраст паміж марай і рэчаіснасцю. У гэтым падкрэсліванні, як і ў звароце да мінуўшчыны, несумненна, увасабляўся спецыфічны для рамантызму гістарызм. Рамантычны гістарызм заключаўся ва ўгадванні перспектыўных шляхоў развіцця грамадства і ў падрыхтоўцы руху грамадскай свядомасці ў гэтым кірунку. Уявы аб будучым маглі мець ілюзорны, утапічны характар, размываючы паняцце гістарызму. Аднак у

---

[1] Неизученные страницы европейского романтизма. С. 17—18.

маладых нацыянальных літаратурах будучыня звязвалася з рашэннем агульнадэмакратычных і нацыянальных задач. Тым самым забяспечвалася трывалая аснова яе гістарызму.

Такім чынам, паняцце гістарызму ў рамантычнай літаратуры непасрэдным чынам звязана з паняццем ідэалу.

Адным з характжрных сродкаў выражэння рамантычнага ідэалу з'яўляецца рамантычная іронія. За амаль двухсотгадовую гісторыю рамантызму паняцце рамантычнай іроніі ўдакладнялася і пэўным чынам эвалюцыяніравала. На рубяжы XVIII-XIX стст. рамантычную іронію трактавалі з пункту погляду суб'ектыўна-ідэалістычнай філасофіі Фіхте. Паколькі, паводле Фіхте, усё існуе толькі дзякуючы «Я», то ў свеце няма нічога каштоўнага, усё існуе толькі як бачнасць, таму што яно — парадженне суб'ектыўнасці. У такім выпадку нічога не трэба ўспрымаць усур'ёз. У гэтым заключалася сутнасць рамантычнай іроніі. На яе аснове ўзнік прыём гіпербалы ў рамантызме, або свядомае перабольшванне пэўнай якасці дзеля абвастрення супярэчнасці. Шелінг, пераадолеўшы крайні суб'ектывізм Фіхте, лічыў, што звычайная речаіснасць павінна ўзнаўляцца ў мастацкім творы дзеля іроніі або якога-небудзь супрацьпастаўлення. Сучасныя погляды на рамантызм, на сувязь рамантычнай іроніі з речаіснасцю заключаюцца ў наступным: «Свет такі, як ён ёсць, у яго дагматычным і агульнадасягальным вобразе, ва ўсіх яго празаізмах і непрыгожасці, рамантычная іронія трактуе са сваёй ідеальнай далячыні, са свету магчымасцей, дзе хаваюцца паззія, свабода і ўсё астатняе, каштоўнае для людзей. Рамантычная іронія пачынаецца з руху ад горшага да лепшага, прычым лепшае аслабляе горшае»[1]. Як бачым, ідзал і іронія непасредным чынам залежаць адзін ад аднаго. Па сутнасці, рамантычная іронія была народжана рамантычным ідеалам. Свет, які не адпавядае ўяўленню аб ідэале, у рамантызме адмаўляецца. У гэтым праяўляецца нарматыўнасць эстэтыкі рамантызму, але ж на гэтым трымаецца і своеасаблівы рамантычны гістарызм.

Рамантычная іронія ў паэзію Купалы ўваходзіць літаральна з першых крокаў яго паэтычнай дзейнасці. Яна прысутнічае ўжо ў вершы «Мужык» (1905), з якім Купала, як з маніфестам, уваходзіў у літаратуру. На працягу верша іронія набывала розныя адценні: ад наіўнапраставатай усмешкі і горкага ўсведамлення безвыходнасці становішча да сцвярджэння сваей чалавечай годнасці і ўпэўненасці, што, нягледзячы ні на якія перашкоды, будзе жыць іменна ён — чалавек працы:

---

[1] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 83.

...Хоць мной кожны пагарджае,
Я буду жыць! — бо я мужык!
(1, 18)

Агульная форма верша — маналог селяніна, але ён не аднародны па структуры: у гэтым маналогу праслухоўваецца даволі выразнае двухгалоснае супрацьпастаўленне — голас мужыка і галасы яго прыгнятальнікаў і «насмешнікаў»:

Што я мужык, — усе тут знаюць,
І як ёсць гэты свет вялік,
З мяне смяюцца, пагарджаюць...
(1. 17)

Вуснамі самога мужыка паэт дае абагульненую характарыстыку яго бытавой, сацыяльнай, палітычнай сутнасці, якая ператвараецца ў характарыстыку ўсяго прыгнечанага сялянства.

Апошні радок кожнай страфы мае своеасаблівы сэнс, ён нават самім аўтарам выдзяляецца ў тэксце: «Бо я мужык, дурны мужык». Гэта ацэначны голас супрацьлеглай сілы, чужога мужыку асяроддзя, якое лічыць, што ўсе беды і нястачы селяніна — ад яго прыроднай някемлівасці. З чужога голасу мужык паўтарае гэту думку ў апошнім радку кожнай страфы, але паўтарае, як бы спрачаючыся з ёю. З кожнай новай страфой рэфрэн вымаўляецца мужыком з узмоцненай іроніяй, якая ў рэшце рэшт ператвараецца ў адмаўленне, калі селянін сцвярджае:

Ніколі, браткі, не забуду,
Што чалавек я, хоць мужык.
(1. 8)

Такім чынам, селянін адмаўляе думку, якая не адпавядае яго ўнутранай сутнасці («дурны мужык»), і проціпастаўляе ёй сваё меркаванне — «чалавек, хоць мужык». Адмаўленне і супрацьпастаўленне тут — вынікі развіцця рамантычнай іроніі. Уяўленне пра «дурнога мужыка», перанятае ад прыгнятальнікаў, настолькі ўкаранілася ў свядомасці героя, што напачатку не выклікала ніякага пратэсту. Аднак, узнікнуўшы, пачуццё пратэсту пачынае ўзмацняцца і вырастае ў сведчанне разбуджанай духоўнасці, калі селянін сдвярджае сваю высокую чалавечую сутнасць і гістарычную праваду: «Я буду жыць! Бо я мужык!»

Несумненна, на верш Я. Купалы «Мужык» паўплываў твор Ф. Багушэвіча «Дурны мужык, як варона» (з кнігі «Дудка беларуская», 1891) — і не толькі ў матывах, але нават і ў форме. Генетычна выраз купалаўскага селяніна «Бо я мужык, дурны мужык» вынікае з рэфрэна верша Ф. Багушэвіча:

Дык крычыце ж, біце ў звона:

Дурны мужык, як варона.[1]

Верш Ф. Багушэвіча насычаны шматлікімі канкрэтнымі дэталямі (працэсы працы, бытавыя рэчы і г.д.). Такая ж канкоэтызацыя ўласціва і вершу Я. Коласа «Мужык» (1908):

Я балоты сушу,
Надрываю жывот,
Я за бесцань кашу,
Рыю землю, як крот.[2]

У вершах трох паэтаў вобраз мужыка — вельмі жыццёвы, каларытны, але выяўляецца гэта па-рознаму. Купала выкарыстоўвае формы досыць абагульненыя, сімвалічныя, умоўныя; Багушэвіч і Колас схільныя больш да канкрэтна-адчувальных форм. Купала стварае вобраз селяніна, якім ён хоча яго бачыць, стварае вобраз магчымы, пажаданы, а таму рамантычна-ўзнёслы. Колас і Багушэвіч паказваюць вобраз больш прыземлены, надзелены канкрэтнымі рысамі «цяперашняга», без выразнай суаднесенасці, як у Купалы, з ідэалам, з будучыняй.

Рэфрэн у вершы Ф. Багушэвіча ўтрымлівае ў сабе таксама супярэчлівае двухгалоссе. Аднак герой верша Багушэвіча яшчэ не ўсвядоміў сябе асобай настолькі, каб самасцвердзіцца ў высокім званні Чалавека, да чаго ўжо быў падведзены герой Купалы, абуджаны рэвалюцыйнай хваляй пачатку стагоддзя. Калі герой верша Ф. Багушэвіча канстатуе несправядлівасць свайго становішча, то купалаўскі герой адмаўляе яго і адстойвае пазіцыю, у якой выяўляюцца рысы духоўна абуджанай асобы.

Трагічнай іроніяй, на думку М. А. Лазарука, прасякнута драматычная паэма Купалы «Адвечная песня». У свой час М. Багдановіч бачыў у паэме «Адвечная песня» «грубы сімвалізм», які збліжаў твор Купалы з «Жыццём чалавека» Л. Андрэева. Аднак М. Багдановіч быў сучаснікам Купалы, а сведчанне сучаснікаў, як казаў В. Р. Бялінскі, часта суб'ектыўнае, яно «не можа служыць доказам ісціны і апошнім адказам на пытанне; але яно павінна заўсёды прымацца ў разлік, калі гаворка ідзе пра пісьменнікаў, таму што ў ім заўсёды ёсць свая частка ісціны, часта немагчымая для нашчадкаў»[3]. У «Адвечнай песні» матыў мізэрнасці чалавека і бессэнсоўнасці яго існавання даведзены да сваёй гранічнай рысы. Аднак такое існаванне, паводле філасофскай

---

[1] Багушэвіч Ф. Творы. С. 21.
[2] Колас Я. Зб. тв.: У 14 т. Мн., 1972. Т. 1. С. 80.
[3] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 111.

канцэпцыі паэмы, не адпавядае высокай прызначанасці чалавека, дзеля якой ён з'яўляецца ў свет.

Жыццё, адзін з сімвалічных персанажаў паэмы, у пачатку твора абвяшчае гэтую высокую прызначанасць, якая «запраграмавана» чалавеку самой прыродай:

Пад уладай сваёй будзе меці
Як ёсць усё чыста на свеце;
ён будзе ўсіх чыста дужэй,
Ен будзе ўсіх чыста мудрэй.
...Так, будзе ён царам прыроды,
Сам найдасканальшага роду,
І будзе цар гэты навек
Названне насіць — чалавек.

(6, 7-8)

Гэты ўрачысты зачын нібы аспрэчваецца ўсім наступным зместам паэмы. Чалавек як самакаштоўная адзінка, як прадстаўнік свядомай адухоўленай Прыроды павінен мець усе магчымасці для свабоднага творчага росквіту сваёй асобы. Такім яго хацеў бы паказаць мастак-гуманіст. Аднак у свеце існуюць сілы, якія не даюць праявіцца стваральным магчымасцям чалавека. Гэтыя фатальныя сілы струшчваюць на нішто ўсе яго высокія памкненні, ператвараюць з уладара жыцця ў раба абставін, супраць якіх ён не ў стане змагацца. Твор Купалы «Адвечная песня» нагадвае хутчэй антычную драму, чым выяўляе падобнасць да твора Л. Андрэева.

У аснове драмы як спецыфічнага жанра закладзена сутыкненне супрацьдзейных сіл. Драма вельмі эфектыўна магла адлюстроўваць напружанасць грамадскага жыцця. Пачаткам у гэтых адносінах была старажытнагрэчаская драма, якая атрымала развіццё якраз у складаны перыяд барацьбы паміж рознымі грамадскімі групоўкамі, калі ўзмацняла свае пазіцыі рабаўласніцкая дэмакратыя. Асноўны канфлікт грэчаскай драмы — паміж Лёсам і Свабоднай воляй. У драме выяўляўся погляд на Лёс і прызначэнне чалавека. Сюжэтамі старажытнагрэчаскай драмы былі міфалагічныя падзеі, героямі — асобы тытанічныя. Аднак памкненні герояў заўсёды знаходзіліся ў разладзе з боскім наканаваннем, якое прыводзіла героя да адваротнага выніку. Гэты прыём старажытнагрэчаскіх драматургаў называюць трагічнай іроніяй.

Грэчаская драма ўзнікла з песень хору, і хор заставаўся галоўнай, неабходнай яе прыналежнасцю. Першым драматургам, які вылучыў з хору дзейную асобу, быў Феспід. Драматычны дыялог разгортваўся паміж хорам і героем. З паступовым увядзеннем у драму большай

колькасці акцёраў (у творах Эсхіла, Сафокла і асабліва Эўрыпіда) паступова змяншалася і роля хору. Але яшчэ ў Эсхіла хор часам выступаў галоўнай дзейнай асобай. Больш другасны ён у Сафокла, у Эўрыпіда ж часцей проста суправаджаў дзеянне.

У драматычнай паэме Купалы ўзнаўляюцца элементы старажытнагрэчаскай драмы, але гэта не значыць, што апошнюю Купала браў за ўзор. Для вырашэння яго мастакоўскай задачы нечакана аказалася прыдатнай іменна такая мастацкая форма, і Купала разгарнуў яе.

На сцэну Купала выводзіць фактычна аднаго героя, Мужыка, і — Хор. У некаторых праявах купалаўскай драмы ёсць дадатковыя дзейныя асобы, але роля іх або эпізадычная (свацця, падарожны і інш.), або гэта новыя члены сям'і Мужыка, канкрэтызаваныя персанажы «хору» (магазыннік, стараста). Асобную ролю выконваюць адушаўлёныя персанажы — Вясна, Лета, Восень, Зіма. Нібы добрыя чараўнікі, яны з'яўляюцца, каб даць магчымасць чалавеку праявіцца як творцу і спазнаць вынікі сваёй працы. І не іх віна ў тым, што сілы лесу, сілы, неспрыяльныя для чалавека, не даюць яму разгарнуцца, зацiскаюць яго няўмольным збегам абставін, выхад з якіх толькі адзін — смерць. Нават недарэчнасць самога выпадку смерці (Мужыка задавіла хваіна ў лесе) становіцца звяном у гэтым ланцугу, ператвараючы выпадковасць у непазбежнасць.

Такім чынам, супрацьстаянне ў паэме адбываецца паміж Чалавекам, статус якога абмежаваны яго сацыяльным становішчам, і Лёсам, сілы якога ўвасабляе Хор. Прадстаўнікі Хору: Жыццё, Доля, Бяда, Холад і Голад — адразу прадвызначылі жыццёвы шлях Чалавека, даўшы яму сацыяльнае імя — Мужык.

Казачны эпас еўрапейскіх народаў ведае такі сюжэтны ход, калі нованароджанае немаўля абдорваюць незвычайнымі дарамі-цудамі чараўнікі. У залежнасці ад таго, якое пажаданне будзе апошнім, складзецца і лёс. «Дар» злога чараўніка, выказаны ў апошнюю чаргу, можа стаць фатальным для героя, калі яго не «нейтралізуе», або хаця б крышку не змякчыць наступнае пажаданне добрага чараўніка. У драме Купалы тонка і, магчыма, падсвядома выкарыстаны гэты прыём. Адзінае добрае пажаданне было выказана першым — Жыццё вяшчала чалавеку быць «царам прыроды». Але наступныя пажаданні звялі на нішто вялікаснасць чалавека. Сапраўды, у пачатку чалавек не абцяжараны ніякімі ўмоўнасцямі, ён успрымаецца ў кантэксце Прыроды, у кантэксце Сусвету. Аднак вось месца яго ў свеце канкрэтызуецца, звужаецца. Яно карэкціруецца сеткай сацыяльных адносін, і яму адводзіцца далёка не першае месца ў гэтай сетцы. У агульных рысах у

маналогах Долі, Голада і Холада абмалёўваецца Лёс героя і яго прыстанак:

Хай чуе і сілен, і молад,
Як страшан і голад, і холад,
І рыне ў магільны пясок
Праз сцюжу, праз хлеба кусок.

(6, 9)

«Чараўніцтва», як бачым, здзейснілася, нейтралізаваць яго нішто не можа. Наступныя эпісодыі (Купала назваў іх праявамі) паказваюць перыпетыі лёсу чалавека, якія прывядуць яго да абяцанай развязкі.

У старажытнагрэчаскай трагедыі герой, які супрацьстаіць фатальным сілам, быў асобай тытанічнай. Ён праяўляў сваю волю, аднак не здольны быў пярэчыць вышэйшым, боскім сілам, што кіравалі нябачна і насуперак волі яго ўчынкамі. Абавязковай у канцы была і катастрофа, калі герой, пераконаны ў справядлівасці сваіх учынкаў, аказваўся ахвярай абставін, збегу якіх ён не заўважаў. У драме Купалы месца тытанічнай асобы заняў прадстаўнік дэмасу, а фатальныя сілы не мелі нічога агульнага з боскай прадвызначанасцю. Наканаванасць Лёсу героя была абумоўлена тым сацыяльным становішчам, якое ён займаў у несправядліва ўладкаваным грамадстве, дзе ад здольнасцей і якасці працы чалавека мала што залежала. Кола замыкалася. Чалавек аказваўся выкінутым з жыцця. Не спраўдзіліся надзеі пастушкападлетка пераадолець жыццёвыя нягоды ў эпісодыі «На службе»:

Не плач, маці, і не злуйся
На жыццё,
Як я ў сілачку ўбяруся,
Змагу усё.

(6, 12)

Аднак, не змог, нават «ўвабраўшыся ў сілачку». Герой не здольны супрацьстаяць Лёсу, наканаванаму яму Хорам. Аб тым, што ўдзельнікі Хору адлюстроўваюць адмоўныя сілы, звязаныя з сацыяльным становішчам героя, гавораць і персанажы Адвечнасці. Напрыклад, у вусны Лета аўтар уклаў разуменне сацыяльнай бяды селяніна:

Нараканнем не зможаш бяды,
Хоць дзень, ноч, наракай, небарак:
Шчасце ходзіць гады у рады,
Абмінаючы вёску ўсяляк.

(6, 23)

Неадпаведнасць паміж адвечнай працай не разгібаючы спіны і адвечнай нястачай, якая спадарожнічае яму ўсё жыццё, прыводзіць урэшце мужыка ў карчомку, дзе ён пакідае апошні грош дзеля забыцця свайго гора. Падаткі і даўгі, якія ён вымушаны плаціць па

восені, робяцца для героя канчаткова рабункавымі. Але ён усё ж такі жыве з надзеяй на выйсце з гаротнага становішча, супраціўляецца наканаванню. У сваім апошнім дыялогу з Зімой Мужык адмоўна ставіцца да захадаў Зімы, якая імкнецца давесці яму бессэнсоўнасць яго існавання, хоча, каб ён змірыўся і прыняў смерць як выйсце. Яна пытаецца ў Мужыка: «Ці жыцці не дакучыла?» І нарэшце прапаноўвае жудасны альянс: «Ну, што? Каб нам паходацца?» Мужык хоча адмовіцца ад гэтакіх прапаноў: «Ідзі, Зіма нягодная! Не дуж з табою сіліцца». Ён не разумее, чаму ўсе нягоды збіліся каля яго і заціскаюць ледзяным абручом:

Не муч жа абарванага!
Пад футры йдзі багатыя,
У палацы мураваныя!

(6, 33)

Але, Зіма, «пані ясная», прыйшла па яго душу. Яна стала выканаўцам прарочага наканавання: нягледзячы на нязгоду героя, паслала яму мяцеліцу, каб «рассватаць з бядой». Такім чынам, выйсце герою было «падказана» паміма яго волі. Звяршылася Наканаванне злых прарочых сіл. Характэрна, што ў апошнім раздзеле, дзе дыялог адбываецца паміж Ценем Мужыка і Хорам, безвыходнасць і наканаванасць, уладу Лёсу над чалавекам абвяшчае Жыццё — той персанаж, які ў пачатку вяшчаў шчаслівую долю. Аднак усё гэта апынулася «лоўка расстаўленымі сеткамі»:

Я сілам цямрычным у рукі
Няпраўд пустазелле дало,
Хай сеюць знішчэнне і мукі,
Хай корча ўсіх змога і зло. *(6, 40)*

Заключная рэпліка Ценю Мужыка — «Раскрыйся нанова, магіла: страшней цябе людзі і свет» — гэта, па сутнасці, не ёсць выказванне змірэння з Лёсам, з наканаванасцю, не ёсць прызнанне пераможанасці сябе сіламі Хору, а ёсць прыгавор страшнаму свету насілля і зла, панаванню «цямрычных сіл», якія мацнейшыя за волю чалавека і няўмольна вядуць яго да гібелі.

Так, выкарыстоўваючы трагічную іронію і некаторыя элементы антычнай драмы, Купала выказаў свой мастакоўскі погляд на суадносіны лёсу і прызначэння чалавека ў тагачасным грамадстве, калі гэтыя суадносіны цалкам былі падпарадкаваны ўсталяваным сацыяльным законам. Ён сваім творам выразіў мастацкую канцэпцыю неадпаведнасці паміж прызначэннем і лёсам чалавека і як паэт-гуманіст выказаў пратэст супраць такога становішча рэчаў.

У ідэйна-эстэтычным плане Купалу як рамантыка вызначаюць дзве асаблівасці: з аднаго боку, адчуванне разрыву паміж стваральнымі памкненнямі асобы і законамі рэчаіснасці, якія іх зацiскаюць. З другога боку, узнікненне на гэтай глебе мастацкага разумення свабоды як адзінай сапраўднай каштоўнасці. Дасягненне або недасягненне яе вызначала мэту і сэнс жыцця і змагання героя або прадвызначала крушэнне ўсіх яго надзей. Выток гэтых тэндэнцый намячаўся ўжо ў першым купалаўскім зборніку «Жалейка» (1908). Купалу як паэту-рамантыку былі ўласцівы экспрэсіяністычныя настроі, якія ўзмацнялі драматызм і трагізм шматлікіх яго твораў. Неадпаведнасць паміж існуючым і павінным быць нараджала рамантычны разлад у душы лірычнага героя, што асабліва яскрава выявілася ў медытатыўнай лірыцы, дзе матыў узвышаных памкненняў героя, якому падуладныя тайны сусвету, спалучаецца з матывам адзіноты такога героя, якога не разумеюць у асяроддзі неабуджаных і пакрыўджаных. Не толькі «высокі» рамантычны герой Купалы (Паэт, Прарок і г. д.), але і яго «нізкі» герой, бяздольны селянін, Мужык, адчувае ўнутраны разлад, адчувае сябе творцам, выканаўцам вялікай чалавечай місіі на зямлі, якому, аднак, не даюць раскрыцца ў гэтай якасці сацыяльная бяспраўнасць, духоўная абкрадзенасць і матэрыяльная галеча.

У купалаўскай канцэпцыі светабудовы ідэал духоўнай свабоды асобы, народа ў цэлым вымалёўваецца як вызначальны, да якога дастасоўваюцца і ідэалы сацыяльнай, палітычнай, нацыянальнай свабоды ў спецыфічных формах свайго мастацкага адлюстравання. Такім чынам, дух паэта, які прамаўляў вуснамі пэўнага лірычнага героя, лунаў паміж нябёсамі і курганамі, то сцвярджаючы недасягальную вышыню духоўных памкненняў, то разбураючы іх судакрананнем з нявырашанымі праблемамі рэчаіснасці.

Рамантычная паэма: канфлікт і героі

Паэта падрыхтоўвае час. «Прырода вырабляе таленты, не запытаўшыся ў Часу, патрэбны яны або не; але ж вялікія паэты творацца не адной прыродай: яны творацца і грамадствам»[1] — разумеў узаемасувязь таленту і часу В. Р. Бялінскі. Талент Купалы і яго творчасць непарыўна звязаны са сваім часам, неслі на сабе яго адбітак нават тады, калі час у мастацкім творы не супадаў з рэальным часам, суадносіўся з апошнім рэтраспектыўна. Асабліва гэта заўважна ў творах буйной: паэтычнай формы.

Паэмная спадчына Купалы прадстаўлена ў асноўным ліра-эпасам і драматычнай паэмай, узнікненне і развіццё якой было характэрна іменна для панавання рамантычнага тыпу мастацкай свядомасці. Мастацкія асаблівасці паэм Купалы ў большасці выпадкаў яднаюць іх з класічным варыянтам рамантычнай паэмы, выяўляючы пры гэтым нацыянальную спецыфіку і змены, абумоўленыя часам. Рамантычны канфлікт уяўляе сабой адзінае цэлае — сістэму, дзе ў якасці галоўнага звяна выступае цэнтральны персанаж. Ён жа з'яўляецца і носьбітам аўтарскіх ідэй, для раскрыцця якіх увесь складаны, гібкі арганізм канфлікту прыводзіцца ў рух. Сярод кампанентаў канфлікту вылучаюцца характар учынкаў герояў, іх знешнія і моўныя асаблівасці, часава-прасторавыя адносіны. Рамантычны мастацкі канфлікт — перспектыўная катэгорыя для вывучэння рамантычных твораў, паколькі ўтрымлівае ў сабе як сэнсавы, так і фармальны бок і ўлічвае розныя ўзроўні вобразнага ладу твораў: ад ідэйна-эстэтычнага да стылістычнага. Як лічыць даследчык паэтыкі рускага рамантызму Ю. У. Манн, «мастацкі канфлікт суадносіць і каардынуе разнастайныя моманты ў розных плоскасцях мастацкай структуры»[2].

Раскрыццё ўнутраных заканамернасцей пабудовы вобраза рамантычнага героя ставіць праблему тыпізацыі ў рамантызме, дзякуючы якой вобраз набывае сімвалічную шматграннасць, адлюстроўвае пэўную ідэю і падпарадкаваны ў сваім развіцці волі аўтара. Пры тыпізацыі рэалістычнай характар і ўчынкі героя менш залежаць ад ідэйна-эстэтычнай устаноўкі аўтара. Аднак не трэба і спрошчваць розніцу паміж рамантычнай і рэалістычнай тыпізацыяй. Напрыклад, І. Ф. Волкаў бачыць розніцу паміж імі ў тым, што рамантычныя тыповыя характары існуюць у адрыве ад акаляючай рэчаіснасці і

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 267.
[2] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. Мн., 1976. С. 16.

абумоўлены выключнай самакаштоўнасцю асобы, а ў рэалістаў яны дэтэрмінаваны рэчаіснасцю[1]. Безумоўна, рамантычны герой — спараджэнне фантазіі аўтара. Аднак фантазія аўтара абуджаецца не ў вакууме, а ў тым рэальным асяроддзі, у якім існуе пісьменнік. Аналізуючы розныя віды тыпізацыі, А. Дромаў піша: «Спецыфіка суадносін індывідуальнага і агульнага ў рэалістычным тыловым характары выяўляецца ў яго рэзкай індывідуалізаванасці, непаўторнасці. Тыповы характар — не толькі сацыяльная абагульненасць, але заўсёды сацыяльна-псіхалагічная адзінкавасць, асоба. У вобразе рамантычнага героя перш за ўсё кідаецца ў вочы яго каласальная абагульненасць. У ім нашмат менш канкрэтнасці, дэталізацыі»[2]. А. Дромаў падкрэслівае сімвалічную, алегарычную прыроду рамантычнага вобраза-тыпа, але агаворваецца, што гэта не абстракцыя, не голая ідэя.

Рамантычны вобраз характарызуе інтэнсіўная, павышаная эмацыянальнасць; рэалістычны — паслядоўная, лагічная абгрунтаванасць. У рамантызме добрае прадстаўлена ў моцна падкрэсленай, эмфатычнай форме. У ім канцэнтруюцца ўзвышаныя, ідэальныя, гераічныя матывы. На супрацьлеглым полюсе — полюсе зла — абагульняецца ўсё адмоўнае, пачварнае. Рамантычны кантраст — гэта кантраст чорнага і белага з найменшым ужываннем адценняў і пераходаў.

Прыродай рамантызму абумоўлена павышаная ўвага да трагічнага ў чалавечым жыцці. Рамантычны трагізм перш за ўсё выяўляецца ў канфлікце паміж ідэалам і рэчаіснасцю. Паняцце ідэал мае зусім канкрэтны змест — гэта Чалавек, прыгожы ў сваім імкненні да свабоднага самаўдасканалення ў асяроддзі свабоднага, з рысамі высокай духоўнасці, народа. Аднак рэальнае становішча зусім адваротнае. Неадпаведнасць паміж высокімі памкненнямі асобы і пакутным шляхам увасаблення іх, што заканчваецца, як правіла, перамогай абставін над героямі, нараджае адметнае рамантычнае светаадчуванне, якое ў даследчай літаратуры атрымала назву рамантычнага «двоемирия». Такім светаадчуваннем, па сутнасці, напоўнены ўсе творы Купалы буйной паэтычнай формы, пачынаючы з ранніх паэм.

Крышталізацыя рамантычнага канфлікту ў ранніх паэмах

Ідэйна-эстэтычная аснова канфлікту ранніх купалаўскіх паэм «Зімою», «Нікому», «Адплата кахання», «Калека», «У піліпаўку», «За што?»

---

[1] Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978. С. 156-157.
[2] Дремов А. Романтическая типизация//Вопр. лит. 1971. № 4. С. 103.

— сацыяльна-бытавая. Усе яны прасякнуты пафасам адмаўлення грамадскіх адносін, заснаваных на прыгнечанні. Выбар персанажаў адпавядаў прынцыпу сацыяльнага кантрасту. Прадстаўнікі простага народа, надзеленыя высокімі чалавечымі якасцямі — шчырасцю, пачуццём годнасці, супрацьстаяць беечалавечнасці прыгоннікаў — жорсткасці, цынічнасці і разбэшчанасці паноў і іх асяроддзя. Канфлікт паэм меў выразна класавыя рысы. Існуе думка, што раннія паэмы Янкі Купалы недасканалыя ў сэнсе крышталізацыі «паэмнага» мыслення аўтара, маюць чыста бытавую сюжэтную канву і ў пэўнай ступені з'яўляюцца аналагамі «Жалейкі»[1]. У даным выпадку «паэма шукае сваіх шляхоў, становячыся то фальклорнай легендай, то бытавым апавяданнем. Ёй яшчэ не хапае канфлікту — абагульненага, такога, які б стаў адначасова і думкай, і пафасам твора»[2]. Думаецца, што даследчык у такой ацэнцы быў праў, хаця канфлікт паэм меў ужо уласцівую рамантычным творам драматычную напружанасць, суадносенне прыватных, бытавых момантаў канфлікту з агульначалавечымі эстэтычнымі прынцыпамі рамантызму, прынамсі, з катэгорыяй свабоды.

Па прызнанні Купалы, сюжэты яго ранніх паэм былі падказаны самой рэчаіснасцю. Час напісання іх супадаў з перыядам працы Янкі Купалы памочнікам вінакура на бровары пана Любанскага ў маёнтку Яхімоўшчына Вілейскага павета. Тады паэт яшчэ не быў славутым Янкам Купалам, імя якога праз некалькі гадоў, у 1908, белакрылай ластаўкай — першай купалаўскай кнігай «Жалейка» — залунае над «беларускай соннай нівай». Там, у Яхімоўшчыне, паэт яшчэ быў Ясем Луцэвічам — маладым чалавекам 23 гадоў, які ўскладваў шмат надзей на сілу і моц паэтычнага слова, маючы ўжо надрукаваным свой верш «Мужык» і рыхтуючы да выдання «Жалейку». Там ён быў і «панам памочнікам», праца якога, аднак, амаль што раўнялася працы чорнарабочага, і які ўважліва прыглядаўся да жыцця простага беларускага люду — працаўнікоў бровару.

Мусіць, тут, гаворачы з людзьмі, слухаючы людзей — Восіпа Пархвена, Васіля Канановіча і іншых — і пачуў Купала жыццёвыя гісторыі, што ўскалыхнулі яго чуйную, уражлівую душу трагічнай і жудаснай праўдай жыцця. Нягледзячы на тое што расказаны яны былі як здарэнні мінулага, Купала супастаўляў іх з сучасным яму жыццём і бачыў, як сугучны тыя трагедыі цяжкаму становішчу сучаснай паэту вёскі, няшчаснаму паднявольнаму лёсу беларускай жанчыны, якая

---

[1] Бярозкін Р. Свет Купалы. Звенні. Мн., 1981.
[2] Там жа. С. 98.

нават у каханні не магла адчуць сябе шчаслівай, бо на яе права кахаць бесчалавечныя сацыяльныя ўмовы адразу ж накладвалі свае «вета». Так нараджаўся ранні ліраэпас Купалы: паэмы «Нікому», «Адплата кахання», «Зімою».

Рамантычны канфлікт мае свае асаблівасці, якія дазваляюць адцяніць яго тыпалогію. Галоўным звяном у сістэме рамантычнага канфлікту з'яўляецца цэнтральны персанаж. Ёсць пэўная спецыфічнасць, уласцівая рамантычным героям, па якой вобраз пазнаецца як рамантычны. Гэта спецыфічнасць праяўляе сябе ў сукупнасці рыс, якія паўтараюцца, утвараючы такім чынам структуру вобраза рамантычнага героя. У рускай рамантычнай паэме 20-30-х гадоў XIX ст. даследчыкі вылучаюць такія элементы структуры, як пазіцыя і поза цэнтральнага персанажа, яго партрэт, характар, страсць і ідэал.

Аналіз рамантычнага вобраза па такіх складаемых дазваляе «убачыць шлях пераўвасаблення ідэй у мастацкую тканіну твора»[1]. Доказна, на матэрыяле паэм Пушкіна, Лермантава, Казлова і Рылеева ў цытаваным вышэй артыкуле даводзіцца, што прапанаваная сістэма стварэння рамантычнага вобраза — не адцягненыя ўяўленні даследчыка, але ўнутраная ўласцівасць рамантызму — галоўны прынцып стварэння вобраза рамантычнага героя. Яшчэ больш дэталёва прааналізаваў сутнасць рамантычнага канфлікту і месца ў ім цэнтральнага персанажа Ю. У. Манн, які прысвяціў гэтай праблеме кнігу «Паэтыка рускага рамантызму».

Звяртае на сябе ўвагу фактар асаблівага становішча галоўнага персанажа паэмы, якое замацоўваецца радам устойлівых апісальных, сюжэтных і кампазіцыйных прыкмет. Сярод іх знешнасць героя, адносіны яго з іншымі персанажамі, асаблівае, чыста рамантычнае апісанне кахання, адчужанасць, трагічная развязка канфлікту, якая завяршаецца непазбежнай смерцю рамантычнага героя.

Якія стылістычныя сродкі выкарыстоўвае аўтар, каб стварыць атмасферу чакання нечага незвычайнага ў рамантычным творы? Адным з іх з'яўляецца рамантычнае запытанне, якое адразу акрэслівае становішча цэнтральнага персанажа. З такога запытання на фоне жудаснага зімовага пейзажу, пагібельнага для чалавека, пачынаецца паэма «Зімою»:

Хто гэткі шалёны ў такую завею
Пакінуў хацінку, ў дарогу пайшоў?
Аж жудка на сэрцы, душа ажно млее:

---

[1] Веденяпина Э. А. О типологической структуре образа героя русской романтической поэмы 20-30-х годов XIX века // Вестник МГУ. Филология. 1971. № 1. С. 31.

Там з дзіцем кабета пляцецца дамоў!
(5, 8)

Наяўнасць падобных пытанняў вядзе ў глыбіню рамантычных традыцый, да «байранаўскага» тыпу паэмы, настройвае на незвычайнасць абставін, пры якіх з'яўляецца герой, далучае да нейкай таямніцы, служыць прадвеснікам трагедыі. На стварэнне іменна такога настрою накіравана і апісанне прыроды, якое нібы прадвызначае лёс чалавека.

Па прызнанні Купалы, паэма «Зімою» — з тых твораў, сюжэт якіх быў падказаны паэту рэчаіснасцю. Паэма была закончана 1 лютага 1906 г., але надрукавана яна значна пазней — у 1920. Яшчэ праз 10 гадоў да твора быў напісаны і надрукаваны ў «Полымі» «Дапевак»— апошнія 7 строф, і поўнасцю паэма ўбачыла свет толькі ў 1940 г.

Ідэйны змест паэмы «Зімою» складае грамадзянскае гуманістычнае заступніцтва за права чалавека быць гаспадаром уласнага лёсу, свабодна і шчасліва жыць і працаваць на роднай зямлі. Сцвярджальны пафас твора праяўляецца ў адмаўленні існуючай бесчалавечнай маралі антаганістычнага свету, у якім жыве гераіня паэмы Ганна. Тыповасць сітуацыі, у якую яна трапіла, Купала падкрэслівае словамі: «Гістор'я старая: убогая дзеўка пайшла ў двор на службу для хлеба куска...» Купала апісвае прыгажосць гераіні, чысціню яе душы, шчырасць сапраўднага кахання, якое напаткала яна на службе ў пана, сустрэўшы прыгожага і сумленнага хлопца: «Цімох і Ганулям — вось роўная пара, Яна бедна дзеўка, ён — бедны дзяцюк». Гэта прыгажосць, чысціня герояў і іх безабароннасць перад жорсткімі абставінамі ўзмацняюць далейшае трагічнае развіццё падзей: Цімоха адпраўляюць у салдаты, Ганну з немаўляткам праганяюць з двара, дзе яна стала лішняй і дзе яе чакалі ганьба і насмешка.

У калядную ноч, збіўшыся з дарогі дадому, яна замярзае пад спевы завеі. Прырода нібы прымае яе, няшчасную, з надламаным лёсам, у сваё лона, дае прытулак. Прырода, як часта гэта бывае ў Купалы, супрацьпастаўлена ў творы жорсткаму бесчалавечнаму грамадству, якое здольна без пакут сумлення пераступіць праз чалавека, бесклапотна выкінуць яго са свайго асяроддзя. Купала ўсім зместам паэмы адмаўляе такія адносіны да чалавека. І перш за ўсё дасягае гэтага мастацкім адушаўленнем прыроды. У пачатку жудасны зімовы пейзаж — чужы і пагібельны для чалавека:

Калядная ночка ўвесь свет пакрывае,
Па белай ад снегу зямельцы снуе,
Мяцеліца ў полі сапе, завывае,
Свіст віхраў спакойна заснуць не дае. (5, 7)

Аднак затым варожы пейзаж змяняецца спачувальным, прыхільным да чалавека воблікам прыроды, якая і атуліць ад холаду, і будзе лепшым начлегам для стомленай знясіленай Ганны. Паэт робіць прыроду заступніцай чалавека насуперак сацыяльным абставінам.

Вялікую ролю ў лірызацыі эпічнага зместу паэмы адыгрывае вобраз зацікаўленага лёсам гераіні апавядальніка, што надае паэме рамантычны каларыт, які ўзмацняецца наказам у канцы твора Ганныпрывіда. Здань пужае сваім жудасным выглядам людзей на дарозе, спяваючы жаласную песню аб закатаванай долі. Прывід — гэта сімвал няздзейсненых надзей, сімвал трагічнага жаночага лёсу ва ўмовах антычалавечай рэчаіснасці і адначасова прысуд той рэчаіснасці, якая спарадзіла падобны прывід.

Напісаны ў 1930 г. «Дапевак» падхопліваў матыў зламанага чалавечага лёсу. Аўтар хацеў бы паказаць Ганну шчаслівай, каб «замест слёзаў — вясёлыя сны», але не здолеў гэтага зрабіць, паколькі мінулае народа — балючы, незагойны ўспамін. Сваю задачу паэт бачыў у тым, каб абудзіць спачуванне чытачоў да гераіні і праз спачуванне, праз адмаўленне сацыяльных асноў, што знявечылі яе лёс, прыйсці да сцвярджэння высокага гуманістычнага пачатку ў жыцці, калі, гаворачы словамі купалаўскай «Адвечнай песні», з якой перагукваецца паэма «Зімою», чалавек «пад уладай сваёй будзе меці як ёсць усё чыста на свеце». Рэчаіснасць пярэдадня 30-х гадоў не давала выйсця да такіх абсягаў паэтычнай думкі. І, відаць, не выпадкова Купала вырашыў у гэты час «дапісаць» паэму, сюжэтная лінія якой увогуле была ў мастацкіх адносінах завершанай. Зварот да ранняй паэмы быў повадам хоць нейкім чынам выказаць свае адносіны да рэчаіснасці, якія іншымі сродкамі ў абстаноўцы нагнятання барацьбы з «замаскіраваным класавым ворагам» выказаць у літаратуры было проста немагчыма. Аўтар звяртаецца да «добрага чытальніка», якому напеў «смутную песню» аб Ганнінай долі, і яго вуснамі акрэслівае тую пазіцыю, якая чакаецца ад песняра:

Скажаш, напэўна, добры чытальніку:
Смутная песня твая, брат пясняр!
Ці ты не мог бы, рыфмаў складальніку,
З дум сваіх лепшы зрабіць для нас дар?

Каб замест снегаў над нашаю нівою
Бачылі ўсе мы прыгожасць вясны.
Ганну — не ў гурбах. Ганну — шчаслівую,
Каб замест слёзаў — вясёлыя сны.

(5, 18)

На прапанаваны варыянт паэт адказвае: «Я ж тваю долю беручы сведкаю, смутную думку пацверджу сваю». І як паэтычнае абагульненне дае такі эмацыянальны малюнак рэчаіснасці:

Сцелецца ноч тут ценьмі магільнымі,
Гіне з няшчасця малы і стары,
Слабыя гінуць, крыўджаны сільнымі,
Стогнуць, гаруюць з зары да зары.

(5, 18)

Ці толькі ад той рэчаіснасці, да паказу якой рэтраспектыўна звярнуўся Купала, гэта паэтычнае ўражанне? І ці была ўнутраная (духоўная) і сацыяльная патрэба ў яго дапісваць толькі «Ганнін» сюжэт? Думаецца, што адказ на гэтае пытанне шырэй і глыбей за азначаны сюжэт і, магчыма, ускосна ён мае дачыненне да рэчаіснасці, у якой згушчаліся змрочныя фарбы.

Путы няволі, кары звярыныя
Хто не жыў толькі — іх не цярпеў,
Над чалавекам, як над скацінаю,
Ніхто спагады не мае й не меў.

(5, 19)

«Не мае й не меў» — гэтыя непасрэдныя адзнакі часу сведчаць пра тое, якія з'явы паядноўваў аўтар, дзе шукаў аналогіі. І не проста сентыментальныя настроі апаноўвалі яго, калі ў заключных радках «Дапеўка» ён заклікаў «мець жаласць» над тым, хто плача, «надта ўжо змучаны». Гэта была паэтычная спроба абудзіць нармальныя, шчырыя, спачувальныя пачуцці ў чалавеку, калі свет станавіўся ўсё больш жорсткім. Жаласць тут прыраўноўвалася да разумення, бо іменна пачуцці разумення і даверу ў той час страчваліся, змяняліся на свае антыподы. Духоўны стан грамадства набываў жахлівыя выявы, набліжаўся да крызісу, і Купала выступіў супраць дэфармацыі свядомасці, імкнучыся прабіцца да адвечных пачуццяў, уласцівых натуры чалавека.

Раннія паэмы Янкі Купалы даюць узоры і іншых сродкаў рамантычнай стылістыкі, якія аўтар выкарыстоўваў для здзяйснення сваіх мастацкіх задач. Ён шырока ўжываў спавядальную манеру, якая прадугледжвала як моманты чыста апісальныя, так і ўнутраныя дынамічныя маналогі. Па прынцыпу маналога напісана паэма «Калека», у іншых прысутнічае апавядальнік, які вядзе жывую гутарку з чытачом, апісвае гісторыі мінулага. Але ён не фіксатар падзей, не спакойны назіральнік, а лірычны саўдзельнік. Аб такім лірычным саўдзельніцтве сведчаць шматлікія воклічы, рытарычныя пытанні, непасрэдныя звароты да героя, максімальнае «набліжэнне» героя да апавядальніка і чытача пры дапамозе частага ўжывання займенніка

«наш», які ў даным выпадку выконвае функцыю ацэначнага эпітэта, гіпербалізаванае абагульненне, заснаванае на псіхалагічным паралелізме (як, напрыклад, у паэме «За што?»):

Так звярцелась прахам
Доля чалавека,
Так усё ідзе ў нас
Ад века да века.

(5, 65)

Рамантычнае светаадчуванне ў ранніх паэмах выяўлялася і ў характарыстыцы цэнтральнага персанажа. Такія дэталі, як адсутнасць кампрамісу ў вырашэнні канфлікту, прадвызначанасць лёсу героя, драматызм развязкі, перанос дзеяння са сферы прыватнага быцця чалавека ў сферу асэнсаваных сувязей чалавека з грамадствам і з сусветам, сведчаць аб тым, што Купала паступова набліжаўся да дасканалага авалодання рамантычным канфліктам, якое абяцаў яму яго магутны талент, і да унікальнага ўвасаблення гэтага канфлікту ў сваіх вяршынных творах.

Асаблівую ролю ў стварэнні рамантычнага вобраза адыгрывае апісанне знешнасці цэнтральнага персанажа. Жаночы вобраз, як правіла, ідэалізаваўся з мэтай вылучыць тую станоўчую рысу, якая дапамагала падкрэсліць ідэю, што сцвярджалася гэтым вобразам.

Неабходны элемент жаночага вобраза — прыгажосць, якая выяўляе не толькі знешняе хараство, але і ўнутраны гарманічны стан душы. Ганна «слыла паваблівай дзяўчынай», Алену Купала называе «дзяўчынкай-душой» і «ўсіх прыгажэй». Зосю малюе цёплымі паэтычнымі фарбамі, у адрозненне ад гераінь іншых паэм дае яе разгорнутую характарыстыку:

І зграбненька ходзіць, галоўку лепш носе,
І лепей смяецца, і лепей міргае,
А ўся, як малінка, як кветка жывая!..
...Цяпер вам цікавасць, ці гэта паненка
У грудках у пышных, пад крамнай сукенкай,
Ці мела там сэрца, што шчырым каханнем
Магло адазвацца хоць раз прад скананнем?
Ой, мела напэўна, ой, моцна кахала!
Цяпер так сардэчна кахаюцца мала.

(5, 42)

Апісанне гераіні вытрымана ў лірыка-эмацыянальным ключы, уласцівым рамантычнаму стылю. Аўтар актыўна выкарыстоўвае анафары, воклічы і запытальныя інтанацыі, лірычны зварот да чытача, уводзіць у кантэкст лірычны вопыт апавядальніка («Цяпер так сардэчна кахаюцца мала»).

Любоўны матыў у рамантычнай паэме і ёсць тая сіла, якая рухае канфлікт. Гэты матыў характэрны для ранніх паэм «Зімою», «Нікому», «Адплата кахання». Для герояў гэтых твораў каханне — найвышэйшая каштоўнасць быцця. Яно надае сэнс жыццю і паўнату пачуццям. Гэта адзіная рэальнасць, дзе чалавек можа быць шчаслівым, дзе свет яму ўяўляецца цэласным, сувязі ў ім — нічым не парушанымі. Такое каханне Ганны і Цімоха, Алены і Тамаша, Зосі і Янкі да завязкі канфлікту. Іменна тады, калі пачуцці зняважаны і разбіты, калі ў герояў адбіраецца сама магчымасць кахаць, жыццё для іх губляе сэнс, распадаюцца сувязі са светам, і ён здаецца варожым, бесчалавечным, выклікае поўнае адмаўленне. Пачынаецца выпадзенне персанажа з агульнапрынятых сувязей быцця, звычаяў, традыцыйных уяўленняў, пачынаецца паўстанне асобы супраць іх. У паэмах «Зімою», «Калека», «За што?» пратэст выражаны ў пасіўнай форме, як эмацыянальная нязгода са становішчам адрынутага, не патрэбнага грамадству чалавека. У паэме «Калека» адыход героя ад грамадства пачынаецца з яго сіроцтва. Матыў сіроцтва традыцыйны ў эстэтыцы рамантызму, ён сімвалізуе пераходны стан паміж бязвоблачным дзяцінствам і будучыняй адверженага, выкінутага за рысу ўсталяванага жыцця чалавека. У паэме «Калека» гэты матыў вывярае на «людскасць» чалавечыя адносіны і падкрэслівае, што такой якасці ў чалавечым грамадстве няма:

Можа скажаце таксама:
Людзі літасць над ім [сіратой] маюць:
Не такая людзі крама,
У якой людскасць аглядаюць.

(5, 33)

Такім чынам, у ранніх паэмах Купалы, якія называлі яшчэ вершаваным апавяданнем, назіраецца адмаўленне рэчаіснасці і на грунце рамантычнай іроніі.

У паэме «Нікому», канфлікт якой пабудаваны на адмаўленні права першай шлюбнай ночы ў часы прыгону, пратэст героя выражаны бурна, актыўна. Ніякага прымірэння і кампрамісу быць не можа. Атрымаўшы ў пана згоду на шлюб, Тамаш і Алена святкуюць вяселле, але ўрываецца панская дружына і патрабуе маладую ў панскі палац. Абураны Тамаш устае на абарону каханай і кахання:

Гэй, скажыце шэльмы,
Кату свайму там:
Не дам яму жонкі,
На ганьбу не дам.
Хоць згнію ў астрозе

Ці ў віры на дне, —
Няхай жа не будзе
Ні пану, ні мне!

(5, 28)

Прыняўшы імгненнае рашэнне, герой забівае сякерай сваю жонку, абараніўшы такім чынам яе ад ганьбы. Закаваны ў кайданы і сасланы ў Сібір, Тамаш неўзабаве памірае. У вырашэнні канфлікту ў даным выпадку героя адрозніваюць не нейкія высокія духоўныя якасці, але здольнасць да пратэсту, да перамогі над абставінамі нават коштам жыцця. Тыповасць рамантычнага канфлікту і яго развязкі выражана ў тым, што яны падпарадкаваны адной задачы: паказаць гэты пратэст, гэты бунт супраць насілля (апусцім той момант, якім жахлівым нялюдскім чынам ён быў здзейснены). Маральнасць учынку Тамаша можа характарызавацца з двух супрацьлеглых бакоў. З аднаго боку, Тамаш — абаронца ўласнай годнасці і годнасці сваёй жонкі. Ён не можа дапусціць яе ганьбавання. Ён пратэстуе супраць звярынага права прыгонніка, і ў такім выпадку яго бунт выступае ў гераічным арэоле, што і магло стаць асновай для рамантычнага канфлікту.

З другога боку, Тамаш — забойца, які ігнаруе ўсялякае разуменне гуманнасці, паставіўшы гонар вышэй за жыццё, прычым — жыццё не ўласнае, а жыццё іншага чалавека. Такім чынам, бунтуючы супраць права прыгонніка на годнасць Алены, Тамаш супрацьпаставіў яму сваё права не толькі на яе годнасць, але і на яе жыцце, што фактычна выглядае не менш дзікім, чым улада прыгонніка. Аднак аналіз учынку Тамаша ў гэтым кірунку вымагае рэалістычнага мастацкага падыходу, што не ўваходзіла ў задачу паэта і не вымагалася на той час патрэбамі літаратурнага развіцця. Важна было паказаць абуджэнне асобы ў чалавеку, пратэст супраць насілля ў любой яго праяве, нават звязанай таксама з насіллем. Гэта магчыма было зрабіць у рамантычнай мастацкай форме.

У паэме «Адплата кахання» пачуццё аб'ядноўвае людзей з двух сацыяльна-антаганістычных лагераў: шляхцянку Зосю і «мужыцкага сына» Янку. Каханне само па сабе нараджае прыгажосць і гармонію усіх рэчаў і з'яў у вачах закаханых, і для іх, натуральна, не існуе класавай розніцы. Аднак закон класавай іерархіі жорстка помсціць за яго ігнараванне. Брат Зосі, пан Лаўчынскі, даведаўшыся аб каханні паненкі і мужыка і адчуўшы сябе асабіста зняважаным, прымае рашэнне забіць Янку. Унутраны маналог пана Лаўчынскага дае ўяўленне аб тым, якая бура пачуццяў пануе ў душы эгаістычнага атожылка знатнага роду:

Як можна? шляхцянка — род панскі, косць з косці —
З мужыцкай крывёю змяшаціся хоча!
На свет паказаці не будзе як вочаў.
Той Янка, хамула, паненку абыме...
О! Смерць яго ўперад з зямлі гэтай прыме!

(5, 45)

Асляплены жаданнем помсты, Лаўчынскі падпальвае пуню, дзе спаў Янка. Для Зосі страта каханага была ўнутранай катастрофай, якую немагчыма перажыць, паколькі без каханага жыццё для яе губляла ўсе фарбы, рабілася бессэнсоўным і жахлівым. Адзіным выйсцем з такой сітуацыі была смерць, і Зося канчае жыццё самагубствам. «Смерць цэнтральнага персанажа... ёсць свайго роду прызнанне невырашальнасці сітуацыі»[1],— піша Ю. У. Манн, разглядаючы формы развязкі рамантычнага канфлікту.

Па спосабу вырашэння канфлікту раннія паэмы Купалы падзяляюцца на дзве групы. У адных смерць цэнтральнага персанажа сімвалізуе сабой непазбежнасць, выкліканую невырашальнасцю канфлікту паміж асобай і ўсім грамадскім ладам жыцця («Зімою», «Калека», «У ліліпаўку», «За што?»). У іншых смерць героя выступае як неабходнасць у выніку невырашальнасці канфлікту («Нікому», «Адплата кахання»), У першым выпадку лёсы герояў зламаны магутнай варожай сілай усталяванага ладу, яны бязвінныя ахвяры яго. Гэтыя вобразы звязаны з мастацкім адмаўленнем рэчаіснасці, аднак пратэст супраць яе ўвасоблены не ў іх саміх, а ў аўтарскіх адносінах да апісанага здарэння. Героі такіх твораў сімвалізуюць у большай меры ідэю ахвярнасці, чым ідэю барацьбы, бунту. Іншая справа паэмы «Нікому» і «Адплата кахання», дзе смерць з'яўляецца вынікам канфлікту. Яны пазбаўлены матыву прымірэння і вытрыманы ў духу рамантычнага максімалізму. Рамантычны максімалізм выражаецца ў катэгарычным «або-або», калі свядома выключана магчымасць хоць якога кампрамісу. Выбар для героя практычна заўсёды зводзіцца да альтэрнатывы: свабода як магчымасць кіравацца ў сваіх учынках сваімі жаданнямі або смерць. Або ўсё — або нічога. Паміж гэтымі крайнімі кропкамі — змаганне, якое можа быць больш або менш працяглым.

Для Тамаша, Зосі, пазней для Бандароўны змаганне працягвалася лічаныя імгненні, для герояў паэм «Калека», «За што?», «Адвечная песня» — усё жыццё. Так ці інакш свабода заставалася недасяжнай марай, фінал героя быў прадвызначаны — смерць, таму што законы рэчаіснасці, не проста дысгарманічнай, але пачварнай, перамагалі

[1] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 136.

самы моцны бунт адзінкі супраць іх. Яны калі і не падпарадкоўвалі героя, то ставілі яго ў такія ўзаемаадносіны з іншымі персанажамі канфлікту, калі ад яго вымагаліся рашучыя ўчынкі, вынік якіх аказваўся сумным, трагічным,— адзіным магчымым вынсцем заставалася смерць.

Традыцыйнай асаблівасцю рамантычнага мастацкага вобраза з'яўляецца наяўнасць ідэалу як вышэйшай каштоўнасці жыцця. Імкненнем да яго асвечаны шлях змагання героя. Характарам ідэалу вызначаецца ідэйнаэстэтычная сутнасць рамантычнага вобраза. Якія канкрэтныя якасці вылучаюць рамантычны ідэал? Сярод асноўных даследчыкі рамантызму вылучаюць наступныя: «абвостраная ўвага да асобы, сцверджанне чалавечай годнасці, імкненне да гармоніі ў адносінах паміж людзьмі, гэта значыць іменна тое, на грунце чаго адмаўляецца існуючы рэальны свет, у якім няма гэтага неабходнага і чаканага для ўсіх ідэалу. Але галоўнае — ідэалы... нездзяйсняльныя, і гэта нараджае той трагізм, які так характэрны для любога рамантычнага героя»[1].

У ранніх купалаўскіх паэмах паняцце ідэалу звязваецца з прыватнымі, «хатнімі» мэтамі. Вызначальным момантам з'яўляецца матыў кахання, а крушэнне яго яшчэ не разгортваецца ў свядомасці героя ў катастрофу ўсяго светапарадку. Якім уяўляецца ідэал «мужыцкаму сыну» Янку ў паэме «Адплата кахання», мы даведваемся з яго сну:

Вось Янка шчаслівы, ўжо гора не знае,
За жонку ўжо Зосю прыгожую мае,
Ужо ў новай хацінцы яна гаспадара,
А ў стайні ржэ конікаў сыценькіх пара;
Саха валоў рослых, чатыры каровы
Скубецца на лузе... *(5, 47)*

Ідэал у даным выпадку напоўнены канкрэтным зместам, ён не выходзіць за межы патрыярхальнага сямейнага быту. Відавочная заземленасць ідэалу сведчыць пра тое, што вобраз Янкі не мае дастатковай рамантычнай напоўненасці, а з'яўляецца хутчэй падсвечваннем рамантычнага вобраза Зосі.

Канфлікт у ранніх паэмах Купалы яшчэ не валодае філасофска-рамантычнай перспектывай. Асабісты лёс героя, яго сацыяльная трагедыя не далучаны яшчэ да гістарычных «судеб мира», але пошукі ў гэтым кірунку ўжо вяліся Купалам. Філасофска-рамантычная перспектыва прадугледжвала пашырэнне межаў лірычнай споведзі,

---

[1] Веденяпина Э. А. О типологической структуре образа... С. 31.

наданне вобразам маштабнасці, увасабленне ў асобным чалавечым лёсе гістарычнага лёсу народа.

Разам узятыя, раннія паэмы Я. Купалы ўспрымаюцца як цэласная ідэйна-эстэтычная з'ява, што адпавядала пэўнаму этапу ў творчай эвалюцыі паэта. Іменна ў іх адбывалася крышталізацыя паэмнага мыслення Купалы. Карыстаючыся мастацтвазнаўчай тэрміналогіяй, раннія купалаўскія паэмы можна назваць эскізамі ў параўнанні з будучымі манументальнымі творамі.

Курганны трыпціх

Для беларускага рамантызму сферай высокага была нацыянальна-вызваленчая барацьба. Яна абумоўлівала грамадзянскі пафас твораў Купалы і натхняла на стварэнне гераічных вобразаў. Купалаўскія паэмы «Бандароўна» і «Курган», якія сцвярджалі ідэю вялікасці народа, паўстаўшага на барацьбу з прыгнятальнікамі, многія даследчыкі лічаць узорамі нацыянальна-гераічнага эпасу. Такім чынам у беларускай літаратуры кампенсавалася адсутнасць уласна гераічнага эпасу (накшталт «Лачплесіса», «Песні аб Раландзе», «Песні аб Сідзе»), якога, паводле меркавання С. С. Аверынцава, і не магло быць у народа, які доўгі час не меў сваёй дзяржаўнасці і жыў пад уладай чужых імперый.

Паэма «Курган» была напісана ў маі 1910 г. у Пецярбурзе, неўзабаве пасля трагічнай смерці Сяргея Палуяна — з прысвячэннем яму. Гэты час для Купалы быў часам напружанага, інтэнсіўнага асэнсавання гістарычнага лесу беларускага народа, пошукаў «нацыянальнага субстрату», у якім выражаўся б незнішчальны народны дух. У гістарычных, этнаграфічных працах, працах аб фальклоры, дзе даследаваліся карані беларускай гісторыі і культуры, выразна акрэсліваліся рысы беларускага народнага характару. Афіцыйныя вялікадзяржаўныя гісторыкі ўвесь час даводзілі думку пра адвечную забітасць і пакорлівасць беларусаў, замяняючы разуменне народных якасцей разуменнем гістарычнага становішча. Абуджэнне нацыянальнай свядомасці, звязанае з рэвалюцыйнымі павевамі пачатку XX ст., выражалася ў імкненні ўзнавіць гістарычную справядлівасць, давесці, што спрадвечнымі якасцямі беларуса былі лагоднасць, разважлівасць і цярпімасць. Нездарма ж народ беларускі яшчэ ў даўніну, з часоў Усяслава Цудадзея, атрымаў у суседзяў славу вешчуноў. Сярод народа заўсёды былі тыя, хто нібы акумуляваў яго духоўную энергію, хто быў выказнікам яго душы. Аб гэтым засталіся паданні і легенды, бо іншай формы занатавання сваёй гістарычнай свядомасці народ не меў.

У перыяды нацыянальна-вызваленчых уздымаў апорай для ўзмацнення нацыянальнай свядомасці станавіліся іменна нястрачаныя духоўныя каштоўнасці народа, і яны набывалі новае жыццё ў мастацкіх творах. Такім шляхам нараджаўся ў мастацкай свядомасці Купалы вобраз Гусляра — выразніка дум і пачуццяў беларускага народа. А калі сказаць дакладней, вобраз Гусляра быў увасабленнем духоўнасці народа, духоўнасці незнішчальнай і непадкупнай, якая існуе спрадвечна ў народзе як патэнцыя. Калі ж патрабуецца сцвярджэнне духоўнасці, яе носьбіт ідзе на ўчынкі высокай маральнай годнасці, нават на смерць. Прыклад такога ўчынку даў Купала ў паэме «Курган». Яго Гусляр быў пакараны смерцю за тое, што не адмовіўся ад сваіх перакананняў, не пачаў пець песню для князя і яго гасцей дзеля іх пацехі, а выказаў бязлітасную праўду пра ганебнасць магнацкага жыцця, заснаванага на крыві і касцях паднявольных. Гусляр у паэме Купалы — глыбокі старац, мудрэц; невядома, колькі яму гадоў, з якіх глыбінных вякоў ён выйшаў, у яго мастацкім вобразе абагульніў Купала народнае ўяўленне пра вешчуна-лірніка. Песня Гусляра — гэта вызвалены з пут няволі дух народа, цела якога яшчэ ў ланцугах. Песня, мастацтва, іх абуджальная сіла грунтуюцца на праўдзе, а служэнне ёй патрабуе самаахвярнасці, на якую здольны толькі моцныя асобы. Такім чынам, фігура Гусляра ў творчасці Купалы ў пэўным сэнсе тытанічная. Купалаўская канцэпцыя чалавека мае характар дэмакратычны, ён паэтызуе надзвычайныя якасці асобы, але ў яго няма культу выключнай асобы ў тым плане, як гэта было, напрыклад, у творах класічнага рамантызму, калі акцэнт рабіўся на самакаштоўнасці «абранай» моцнай асобы, якая ўступае ў адзінаборства з цэлым светам, дзе пануе непаразуменне і зло і дзе яна не можа знайсці падтрымкі. Аднак Гусляр, «ніў, лясоў песнябай», вылучаецца сваёй універсальнай знітаванасцю з людзьмі, прыродай і Сусветам. Купала падкрэслівае незвычайнасць вонкавага выгляду Гусляра, калі апісвае яго ўбранне, выраз твару, позірк.

Невыдумная світка — убор на плячах,
Барада, як снег белы — такая,
Незвычайны агонь у задумных вачах,
На каленях ляглі гуслі-баі. *(5, 74)*

За ўзвышанымі эпітэтамі «незвычайны агонь», «задумныя вочы» ўгадваецца ўрачыстая далучанасць Гусляра да таямніц Сусвету. Эпітэт «невыдумная світка» падкрэслівае аскетычнасць яго жыцця, ахвяраванага праўдзе мастацтва.

Антыподам Гусляра ў паэме з'яўляецца князь, «недаступны і грозны, як хорам», адно імя якога выклікала праклцці і стогны

людзей. Па законах рамантычнай палярызацыі ў вобразе князя ўвасобілася ўсё антычалавечае і пачварнае, і канфлікт паміж князем і Гусляром — гэта не толькі і не столькі сацыяльна-класавы канфлікт перыяду феадалізму, змест канфлікту нашмат шырэйшы. Вобраз князя — не проста вобраз багатага феадала, але ўвасабленне дэманічных сіл Сусвету, якія душаць саму магчымасць свабоднага існавання, якія, урэшце, могуць працвітаць толькі за кошт рабства іншых. Для Купалы важна было падкрэсліць ідэю свабоды мастацтва як свабоды і няскоранасці чалавечай асобы, бо ніякія класавыя законы не ў стане вызначыць памкненні духу: «Небу справу здае сэрца, думка мая, Сонцу, зорам, арлам толькі роўна». Вышэйшая ступень разняволенасці — разняволенасць духу, сцвярджае Гусляр:

Вачыш, княжа, загоны, лясы, сенажаць, —
Ім пакорны я толькі з гуслямі,
Сілен, княжа, караць, галаву сілен зняць, —
Не скуеш толькі дум ланцугамі. *(5, 75)*

За такое разуменне мастацтва, за адмаўленне статуса мастацтва як прыдворнай фрэйліны, ва ўсе часы ішлі на эшафот. Увасабленнем такога мастакоўскага лесу стаў вобраз купалаўскага Гусляра. Калі паглыбіцца ў ідэйнасць гэтага твора, улічваючы тое, што ідэйнасць — «не сістэма ідэй, а індывідуальны паэтычны матыў (або «вобраз»)»[1], які рэальна існуе ў мастацтве, то варта спыніцца на трох аспектах, якія сцвердзіў Купала геранічнай постаццю Гусляра. Па-першае, у мастацтве акумулюецца духоўнасць народа і гэта адзіная сфера яе ўвасаблення ў абстаноўцы нацыянальнага і сацыяльнапалітычнага ўціску. Па-другое, спрадвеку ў народзе існуюць носьбіты яго акумуляванай духоўнасці. Яны становяцца вешчунамі, песнярамі — бяссрэбранікамі, праз лёс якіх адбываецца сувязь рэальнай і ідэальнай сфер жыцця. Па-трэцяе, калі адбываецца канфлікт паміж гэтымі сферамі, а іменна, калі намячаецца гандаль высокімі духоўнымі каштоўнасцямі, абараніць іх можна толькі цаной уласнага лёсу, цаной подзвіга. Такі шлях аберагае народ ад страты духоўнасці, дае магчымасць захавацца народу, як такому. Рамантычная канцэпцыя асобы ў гэтай паэме Купалы трымаецца на адмаўленні гандлярства духам як крайняй ступені рабства.

Сімвалам нязломнага духу выступае ў канцы паэмы прывід Гусляра, які раз у год ноччу з'яўляецца на кургане:

Гуслі строіць свае, струны звонка звіняць.
Жменяй водзіць па іх абамлелай,

[1] Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 23.

І ўсё нешта пяе, што жывым не паняць,
І на месяц глядзіць, як сам, белы.
Кажуць, каб хто калі зразумеў голас той,
Не зазнаў бы ніколі ўжо гора... *(5, 78-79)*

Вобразы прывіду, ценю арганічна ўваходзяць у эстэтыку Купалы. У класічным рамантызме, асабліва ў распаўсюджаным жанры яго — баладзе, вобразы прывіду, ценю выкарыстоўваліся для ўзмацнення жаху. Яны сімвалізавалі ўмяшанне незямных чужародных сіл, злавесных для чалавека, якія прадказваюць яго вар'яцтва або гібель. Гэты прыём уласцівы быў і паэтыцы мадэрнізму, асабліва драме, што давала магчымасць паказаць шматмернасць вобраза, змяніць ракурс і «падсвяціць» з нечаканага боку ідэю. Такая форма аказалася надзвычай прыдатная для Купалы, яна адкрывала шлях для сімволікі, іншасказання, дазваляла выказаць тое, што іншымі сродкамі было выказаць немагчыма. Прывід Ганны ў паэме «Зімою» сімвалізаваў знявечаны жаночы лес у свеце ханжаскай маралі і бяздушнасці. Калі сама постаць Гусляра ў паэме «Курган» і яго канфлікт з князем — з часоў даўніны, то прывід Гусляра з'яўляецца ў сучасны Купале перыяд. З ім звязана абуджэнне духу народа, таму што прывід належыць носьбіту гэтага духу. Але ён — пад курганом. Таму заключны купалаўскі радок — «Курганы шмат чаго нам гавораць»— гэта погляд углыбіню, жаданне дайсці да асноў нацыянальнага духу, што было важнай справай у перыяд нацыянальна-вызваленчага руху і абуджэння народнай свядомасці.

У гэтым жа 1910 г. быў скончаны і другі твор купалаўскага «курганнага трыпціху»— драматычная паэма «Сон на кургане»—самае буйнае вершаванае палатно паэта, у якім ён даў сімвалічны малюнак рэчаіснасці з яе беспрытульнасцю, духоўнай асляпленасцю, марнымі пошукамі выйсця Самам, героем-адзінкай. Адзінота героя падкрэслена нават у яго імені. Апраметная рэчаіснасці адчыніла перад Самам усе свае страхалюдскія дзверы і надзяліла яго, адпаведна, больш уважлівым зрокам. Для яго абнашчанымі аказаліся тыя сувязі, якія юравалі светам насілля. Перад яго вачыма («На замчышчы») паўставала грандыёзная машына прыгнёту, накіраваная на злом чалавека як асобы, на падпарадкаванне сабе цэлых народаў, на ўсталяванне сябе як чорнага ўладара свету. Стан свядомасці грамадства, паводле Сама, выглядае наступным чынам:

Яшчэ бізун замала хукаў,
Замала пёк рабоў пакорных;
А ў думках выхаваны зморных,
Не знаюць, дзе пячэ, дзе студзіць. *(6, 132)*

У вуснах другога персанажа твора — Старца, што прыблукаў на пажарышча,— пошук праўды, на які ён падбівае Сама, звязваецца з сэрцам, вынутым з грудзей і запаленым, як паходня. «Праўды йдзі так з ім шукаці...»— гаворыць Старац, аднак тут жа амаль упэўнена дадае: «Ты не знойдзеш».

У купалазнаўстве паэма «Сон на кургане» не адразу атрымала аб'ектыўную ацэнку, не адразу была ўспрынята як высокамастацкі твор. Непрыхільна да яе паставіліся такія тонкія крытыкі, як М. Багдановіч і М. Гарэцкі, мусіць, звязваючы надзённыя задачы беларускай літаратуры з іншымі спосабамі мастацкага адлюстравання рэчаіснасці і бачачы ў драматычнай паэме Купалы залішнія мадэрнісцкія тэндэнцыі. Няўдалай у дакастрычніцкай творчасці Купалы у параўнанні з лепшымі творамі «Жалейкі», «Гусляра», «Шляхам жыцця» лічыў паэму «Сон на кургане» «з яе песімізмам, туманнай архаічнай сімволікай: русалкамі, лешымі, руінамі сярэдневяковых замкаў»[1] Я. Мазалькоў. Такая ацэнка сведчыла аб тым, што паэма не была зразумета даследчыкамі, не была прачытана імі так, як вымагаў таго мастацкі матэрыял. У працах І. Я. Навуменкі, А. А. Лойкі, М. Р. Яроша, У. М. Казбярука, М. М. Арочкі, іншых даследчыкаў «Сон на кургане» асэнсоўваецца як філасофская паэма з сімвалізаванай мастацкай ідэяй, як твор, які заключаў у сабе рэвалюцыйны погляд на свет.

Тыпалагічныя асаблівасці рэвалюцыйна-рамантычнай паэмы грунтоўна даследавала І. Г. Неупакоева. Выкарыстоўваючы шырокі фактычны матэрыял, яна рабіла тыпалагічныя вывады пра сутнасць філасофска-сімвалічных абагульненняў рамантыкаў. Зварот да гэтых вывадаў можа быць карысным і ў нашым даследаванні. «Філасофска-сімвалічная паэма рэвалюцыйных рамантыкаў,— пісала І. Г. Неупакоева,— скіравана да праблем трагічнай неўладкаванасці свету і маральнай неабходнасці паўстання супраць гэтай несправядлівасці, яна поўная роздуму пра сувязь чалавечых лёсаў з рухам вялікага гістарычнага Часу (тая «філасофска-рамантычная перспектыва», якой яшчэ не хапала ранній купалаўскім паэмам — І. Б.), асвечана імкненнем прарваццa сваёй марай да іншых, больш шчаслівых для чалавека форм жыцця»[2].

У вобразе Сама Купала ўвасабляў пошук шляхоў змагання за справядлівае ўладкаванне жыцця супраць антычалавечых сіл, супраць сусветнага зла, сімвалізаванага вобразамі Чорнага і відмаў. Але на

---

[1] Мозольков Е. Янка Купала. М., 1961. С. 127.

[2] Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: Опыт типологии жанра. М., 1971. С. 144.

шляху змагання Сам — адзін, і таму пратэст яго трагічны, выйсця ён не знаходзіць. Як закіданы каменнем прарок, абвінавачаны ў нязробленым ім злачынстве, ён мусіць зведаць чужыну і катаргу. Свядомасць яго набывае сталасць. Аднак абрысы будучыні няясныя. У гушчыні народа, які зусім не маса, а супольнасць асоб, ужо ўспыхваюць агеньчыкі змагання («Народ грэецца, як можа, Агонь распальвае усюды»), гартуюцца сілы для новага ўздыму барацьбы. Толькі кволыя парасткі гэтыя тонуць у хоры бязвер'я: ля вогнішчаў «з кастры спляснеўшай і саломы... І то ўсё грэюцца прыблуды». Жахлівае становішча, у якім апынуўся родны край, апісана ў песні Сама, якую ён спявае на кургане перад відовішчам з відмамі і Чорным. «Ночанькай цёмнай» называе Купала стан грамадства ў 1910 г.:

Не заходзіць, ідучы прысадамі,
Падарожны з далёкага краю;
З добран весткай, з ласкавымі радамі,
Аб жыцці-небыцці не спытае.

Не заходзіць ніхто к нам са светачам,
Як пажар, як агністае сонца,
Неразвейнага, вечнага свету чым
Аслабеўшай уліў бы старонцы.

Ходзім, блудзім, снуем без прыстанішча,
Адпраўляем старыя малітвы
На забытым самімі курганішчы,
Дзе спяць сведкі нявыйграных бітваў. *(6, 72)*

Вобразы «падарожнага», «некага са светачам», трывалыя ў паэтыцы Купалы, выступаюць сімваламі прароцтва, абуджэння да новай долі. Забытае курганішча, «дзе спяць сведкі нявыйграных бітваў»— сімвал упалага духу, страчанай нацыянальнай свядомасці ў выніку шматвекавога ўціску. Гэта тое ж курганішча, дзе спіць і адзін раз у год устае з магілы няскораны дух Гусляра. Паміж творамі Купалы, напісанымі прыкладна ў адзін час, існуе глыбінная ўнутраная сувязь.

Прасочым развіццё вобраза Сама ў кантэксце драматычнай паэмы. Пралог «У пушчы». Сам блукае па лесе, а дакладней, круціцца на адным месцы, не бачачы выйсця, збіты з панталыку таемным шоргатам, цемрай і сакатаннем русалак. Тры маналогі Сама, у якіх паступова нарошчваецца эмацыянальнасць, раскрываюць трывожны душэўны стан героя, што выбраўся шукаць шчасця. І гэтыя пошукі шмат у чым пакутлівыя і бессэнсоўныя:

Ужо змогся саўсім я,
Змагла мяне цьма,

А сцежкі-пуцінкі
Няма, як няма! *(6, 60)*

Герой прагне адшукаць шчасце, але ў чым яно — не ведае. Лепшая доля, як сон, што навяваюць яму русалкі, але і ў сне ён яе не знаходзіць. Месца блуканняў Сама — пушча. Яна ўяўляе сабой нешта таямнічае, варожае для чалавека, існуе па сваіх законах; сховы яе для чалавека незразумелыя і жудасныя. Такой бачыць пушчу Сам: «Кругом нейкі шорах, жуда, пустата...» Русалкі пацвярджаюць варожасць пушчы да чалавека:

Не яму пуціну
У гэтай пушчы знайсці...
Пушча наша для нас —
Яе нашы пуці. *(6, 58)*

Гэты ж самы матыў варожасці лесу да чалавека разгортвае Купала і ў іншых сваіх творах у пазнейшы час. Напрыклад, у баладзе «У купальскую ноч» галоўны герой нагадвае Сама ў пушчы, а ролю вартаўніка схаванага ў гушчэчы багацця выконвае Дух пушчы, які падобны да Чорнага:

Хто захоча ў цёмнай гушчы
Пашукаці, паспытаці,
Падпільноўвае дух пушчы —
І не дасць нічога ўзяці...

Бачыш, чуеш: царства наша
Вечна, сільна, неўгамонна;
Духа пушчы не застраша
Ні сякера, ні карона. *(3, 32, 38)*

Пушча бачыцца як своеасаблівая модная дзяржава, пранікнуць у якую не так проста, але пранікнуць неабходна, паколькі там зачынена таямніца («Пушча знае,. што бароне, Што ёй дадзена на сховы»), якую трэба адчыніць, каб чалавек стаў шчаслівым. Не выпадкова і ў лірыцы Купалы гучыць гэты ж матыў таямнічасці лесу і імкнення чалавека падслухаць яго адвечную тайну («Бор», «Лес»).

У пралогу ж узнікаюць і сімвалы «сну» і «кургана». Сон Сама называецца «казкай долі». Заключная страфа песні русалак, якую яны спяваюць над заснуўшым на кургане Самам, гучыць так:

Выгляні, месяц бяляны,
Светач ад веку да веку;
Сведкаю будзь неабманнай
Гэтага сну чалавека. *(6, 65)*

У другой карціне «На замчышчы» Сам паўстае ўжомоцнай асобай, якая вырашыла самастойна шукаць шчасця — не для сябе асабіста, а

для ўсіх абяздоленых. Характэрна адбілася тут міфалагічнае светаўспрынящце, уяўленне аб тым, што існуе нейкі «субстрат шчасця», схаваны ў пэўным месцы. Трэба толькі адшукаць тое месца, нейкім чынам перахітрыць цёмныя сілы, што ахоўваюць «шчасце» і тады здзейсняцца мары пра добрае жыццё. У беларускай міфалогіі самым распаўсюджаным сюжэтам на такую тэму быў пошук чароўнай папараць-кветкі, схаванай глыбока ў лясных нетрах, якая двіце толькі аднойчы ў год. У паэме Купалы «Сон на кургане» гэты матыў перасэнсоўваецца як пошук «скарба», схаванага на старым замчышчы, які ахоўвае нячыстая сіла ў выглядзе Чорнага і відмаў. Насычаная алегорыямі, гэтая карціна не мае зацемненага сэнсу. У вобразах відмаў і іх таварышаў угадваюцца пэўныя сацыяльныя сілы, якія кіруюць грамадствам, няўмольна пераўтвараючы чалавека ў раба. Даны аспект паэмы пераканаўча даследаваны ў працы М. М. Арочкі[1].

Вобраз «замчышча», дзе адбываецца сутычка Сама з Чорным, у творчасці Купалы трывала замацаваны. Гэта чарадзейная мясціна, якая адначасова і вабіць, і адпалохвае. «Пусткай, гніллём і зніштажэннем вее з усяго замчышча»,—чытаем у рэмарках «Сну на кургане». У вершы «Замчышча» назіраецца тая ж змрочная карціна: «Скрозь вее магільнай палонкай, Жах кожным ківае кустом». У санеце «Запушчаны палац» Купала называе замак «кволага валадара» «папасам магнацкіх перацвіўшых пакаленняў», дзе царуе спусташэнне і гніенне, дзе накладзена «вета» на сам уваход жыцця. Тым не менш «замчышча» мае тую таямніцу, што і «купальскі курган» — у ім захаваны «скарб», які ашчаслівіць людзей. Для Сама, як пазней для героя балады «У купальскую ноч», пошук скарбу — гэта пытанне ўсяго жыцця. Герой балады перажывае крайнюю ступень адчаю, знясілеўшы і зразумеўшы марнасць свайго пошуку чароўнай кветкі, якая роўная жыццю, сонцу:

Паваліўся, як сноп жыта, —
Як сноп жыта пры сасонцы.
Крык адно, як звон разбіты:
«Дайце кветку, дайце сонца!» *(3, 39)*

Змаганне Сама з Чорным за скарб таксама беспаспяховае, хоць стараўся ён для цэлага свету:

Вось і тапор мой.
К рабоце жывей!
Скарб дастаць мушу я гэты;
Ласкай павее тады ад людзей,

[1] Арочка М. М. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1979. С. 33—38.

Неба і цэлага свету.

Чорны ж у адказ даводзіць сваю непераможнасць:

Каб мяне тут паканаць, адалеці,
Вываліць дзверы ў замчышчы.
Не! Перш магілай на свеце
Станеш свайго пажарышча,
Пакуль сюды ўвойдзеш нязваны.
Кінь свае думкі, дзяціна.
Лепш чэрвем ад рана да рана
Ляж пад гнілою асінай. *(6, 69)*

Тым не менш Сам, пад, дэманічны рогат Чорнага, які святкуе сваю непераможнасць, спрабуе адчыніць тапаром запаветныя дзверы. І, не будучы казачным Пакацігарошкам, не можа адолець гэтага страхавітага Цмока, які распасцёр свой чорны прыгон над усім светам.

У карціне трэцяй, «Пажарышча», Сам становіцца ахвярай збегу абставін. Таго, хто хацеў ашчасліваць увесь свет, абвінавачваюць у страшэнным злачынстве — падпале вёскі, у выніку чаго усе яго землякі аказваюцца жабракамі і бесхацінцамі. Тут у наяўнасці элементы класічнай трагедыі, калі «трагічная асоба неабходна аказваецца віноўнай у нейкім злачынстве... Гэта і ёсць найвялікшае няшчасце з усіх магчымых: без сапраўднай віны аказацца вінаватым па волі збегу абставін»[1], або ў выніку памылкі (паводле Арыстоцеля). Сам як патэнцыяльны важак быў адрынуты народам, больш таго— людзі ўбачылі ў ім увасабленне ўсіх сваіх няшчасцяў і, аслепленыя, патрабавалі пакарання. Сцэна пажарышча насычана шматлікімі персанажамі — аднавяскоўцамі Сама. Тут яго старыя бацькі і жонка, вар'ятка з дзецьмі, у якой згарэў муж, падлетак, сляпая, вясельная дружына, якой ужо няма куды вярнуцца. Ці не да гэтага беспрытульнага вясельнага поезда звернецца Купала і ў 1918 г., калі будзе апісваць сваіх «Паязджан» і тую бездараж, з якой яны не знаходзяць выйсця? У цэлым сцэна пажарышча адлюстроўвала атмасферу беспрытульнасці, хаосу, нявер'я, якая панавала ў душах людзей, рабіла іх вар'ятамі, прымушала выракацца роднага дзіцяці, губляць трывалыя сувязі, якімі яны былі замацаваны адзін з адным і з усім светам. Гэта азначала, што наспявалі грандыёзныя гістарычныя змены, грамадская свядомасць адчувала іх, страчваючы старыя каштоўнасці і яшчэ не набыўшы новых. Грамадству патрэбны былі асобы, якія змаглі б асэнсаваць становішча, зрабіць трывалым светаадчуванне. Прэтэн-

---

[1] Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 402.

дэнтам на такую асобу ў мастацкім увасабленні быў купалаўскі Сам, загартаваны жыццёвымі выпрабаваннямі. У чацвёртай карціне драмы «У шынкоўні» мы сустракаем Сама — вандроўнага лірніка, які даносіць да людзей слова праўды. Шынок абраны месцам заключнага дзеяння не выпадкова. У рамантычнай літаратуры матыў пацяшальных оргій у карчме звязаны з пратэстам чалавечага духу супраць руціны паднявольнага жыцця. «З аднаго боку, карчма — гэта ўвасабленне прыстанішча змучаных, зняверaных, тых, хто хоча забыцца пра жорсткасць жыцця, пазбавіцца ад яго холаду, а з другога,— іменна тут, у карчме, людзі пераадольваюць звычайнасць жыцця, прагнуць яго вышэйшага напалу»[1]. Якраз сярод наведвальнікаў шынкоўні адчуваецца тая раскаванасць, што ўрэшце і з'яўляецца адной з форм сацыяльнага пратэсту, непрыняццем рэчаіснасці. Калі для пагарэльцаў быў характэрны стан аслепленасці, то для наведвальнікаў шынка такім станам было прасвятленне. Яны добра ўсведамляюць, у якім грамадстве жывуць, і гэта адчуваецца па тых рэпліках, што гучаць. У рэшце рэшт чуецца «жудка-сумная» мелодыя, выразнымі становяцца словы:

Вышай ці ніжай — цемра-пацёмкі:
У сходу паходні не знаці.
Продкі — ў магіле, ў путах — патомкі,
З намі, прад намі — бясхацце.
Тут п'яны мы, як сляпыя,
Слёзы з атрутаю п'ём,
Помнячы петлі старыя,
Новыя путы куём. *(6, 141)*

«Рукі ў аковах, душы ў балоце»,— вось той жахлівы стан, у якім знаходзіўся народ, і які ўсведамлялі тыя, хто стаў відушчым, але так і не ведаў адказу на пытанне: «Хто мы: звярмі ці людзьмі?» Пошук увасаблення ідэалу ў рэчаіснасці заводзіў у тупік («Помнячы петлі старыя, новыя путы куём»). Якія ж формы яго ўвасаблення былі ў мастацтве?

З напісаннем драматычнай паэмы «Сон на кургане» «курганны» матыў заставаўся незавершаным, паэт шукаў форму, у якой мог сцвердзіць сваё разуменне ідэальна ўсталяванага грамадскага жыцця. Трэцім творам, дзе ўвасабляўся «курганны» матыў, была паэма «На куццю», напісаная зімой 1911 г. Без яе наша разуменне творчасці Купалы гэтага перыяду было б няпоўным. Аднак доўгі час вакол паэмы існаваў арэол маўчання, яна не прыцягвалася да аналізу, не

---

[1] Каваленка В. А. Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981. С. 167.

перадрукоўвалася пасля 1928 г. за выключэннем маленькай кніжкі выбраных твораў Купалы «Выйдзі з сэрцам, як з паходняй» (укладанне А. Разанава), выдадзенай у 1982 г. у школьнай серыі. Тым не менш, як нам бачыцца, існуе ўнутраная сувязь паміж трыма творамі Купалы — паэмамі «Курган», «Сон на кургане» і «На куццю». У дзвюх першых — прадчуванне ідэалу грамадскіх адносін і марнасць яго пошуку, у апошняй — яго ўвасабленне, дзеля чаго Купала выкарыстаў вядомы ў рамантызме прыём гістарычнай інверсіі. Гістарычная інверсія стварае своеасаблівыя адносіны паміж сучасным, мінулым і будучым. Перанясенне дзеяння ў мінулае з'яўляецца для пісьменніка не самамэтай, а прыдатным прыёмам засваення ў мастацтве рэальнага гістарычнага часу і чалавека ў ім. Сутнасць гістарычнай інверсіі М. Бахцін вызначыў наступным чынам: «...Міфалагічнае і мастацкае мысленне лакалізуе ў мінулым такія катэгорыі, як мэта, ідэал, справядлівасць, дасканаласць, гарманічны стан чалавека і грамадства і да т. п. Міфы аб раі, аб Залатым веку, аб гераічным веку, аб старажытнай праўдзе; больш познія ўяўленні аб натуральным стане, аб натуральных прыроджаных правах і інш.— з'яўляюцца выяўленнямі гэтай гістарычнай інверсіі. Вызначаючы яе крыху спрошчана, можна сказаць, што тут падаецца ў якасці мінулага тое, што на самай справе можа быць ці павінна быць здзейснена толькі ў будучым, што па сутнасці з'яўляецца мэтай, належнасцю, а зусім не рэальнасцю мінулага»[1].

Рэтраспектыўнае бачанне будучага і пэўнае супрацьпастаўленне яго рэальнасці мяняе погляд на рамантычную паэтызацыю мінулага як на патрыярхальнае адступніцтва ад прагрэсіўных, рэвалюцыйных ідэй. Рух думкі ў будучае праз мінулае (прычым рух вельмі і вельмі няпросты) узыходзіць да фальклорных форм засваення свету, да своеасаблівага сінкрэтызму часу, калі адбываецца шматзначная сувязь часавых кампанентаў. Кампанент мінулага можа быць верагодным ці ўяўным, сучаснага — адцягненым або адмоўна-непрымальным. Будучае ж матэрыялізуецца за кошт мінулага, таму яно здаецца дасягальным або блізкім. Наогул, будучае менш за ўсё ўяўляецца канкрэтна, змястоўна, яно пазбаўлена матэрыяльнасці. З паняццем будучага звязана паняцце ідэалу, і дзеля таго, «каб надаць рэальнасць таму ці іншаму ідэалу, пра яго мяркуюць, быццам ён калісьці ўжо быў або існуе зараз, але недзе далека, за трыдзевяць зямель»[2].

---

1 Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 297.
2 Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 298.

Характэрнай асаблівасцю гістарычнай інверсіі купалаўскіх твораў з'яўляецца рэтраспекцыя часу. Зварот мастака да вытокаў мінулага непарыўна звязаны з вырашэннем праблем сучаснасці і ўвасабленнем ідэалу будучага.

У 30-я гады вульгарна-сацыялагізатарская крытыка знаходзіла ў паэме «На куццю» паэтызацыю феадальшчыны, «адступнідтва» Купалы ад рэвалюцыйнага стаўлення да жыцця, пасіўны рамантызм, і такія адносіны да паэмы замацаваліся ў літаратуразнаўстве на доўгія гады. Аднак некаторыя даследчыкі імкнуліся выйсці за межы вульгарызаванай трактоўкі твора і з эстэтычных пазіцый паглядзець на паэтызацыю мінулага Купалам. Так, А. Я. Ленсу справядліва заўважала, што «ўзнавіць мінулае роднай зямлі, памяць аб якім забівалася ў народней свядомасці на працягу многіх стагоддзяў, было натуральным імкненнем паэта, які прысвяціў усё сваё мастацтва справе сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення сваёй радзімы»[1]. Тым не менш вульгарызатарская крытыка, абсалютызуючы прынцыпы пралетарскай літаратуры, трактавала «ўцёкі» ў мінулае як «саступленне з пазіцый класавасці», а значыць, як прапаведаванне варожых сацыялістычнаму будаўніцтву ідэй. Такі вычварны сацыялагізаваны погляд, які з эстэтычнымі, літаратурнымі ацэнкамі не меў нічога агульнага, цяжка было пераадолець. І нават у 60-80-я гады паэму «ІТа куццю» даследчыкі пераважна абыходзілі маўчаннем або ўпаміналі яе як перыферыйны, нязначны, недасканалы твор Купалы.

Да мінулага Купала звяртаўся і ў «Кургане», і ў «Магіле льва», але калі ў гэтых творах вобраз князя маляваўся ў выразна адмоўным святле, падкрэсліваліся дэспатызм, тыранія і самадурства магната, то ў паэме «На куццю» наадварот — князь паўставаў у арэоле высакароднасці, патрыятызму і народалюбства. Шматлікія жыццёвыя прыклады не супярэчылі такой пазіцыі аўтара. З гісторыі вядома, што прадстаўнікі заможных родаў (дзекабрысты, Т. Касцюшка, К. Каліноўскі і інш.— выхадцы з прывілеяваных класаў) спачувалі народу, разумелі яго нягоды, самі падзялялі яго лёс, становячыся на чале народных паўстанняў. Зразумела, што рамантычная паэма Купалы досыць далёкая ад канкрэтных падзей, у ёй апісваецца ўмоўная мастацкая сітуацыя, выведзены ўяўныя гістарычныя тыпажы. Аднак важна тое, што фантастычныя, казачныя вобразы паэмы не супярэчылі гуманістычнаму погляду на гістарычны рух і яго перспектыву, а наадварот,— у зданепадобных постацях мінулага гэты

---

[1] Ленсу Е. Я. Фольклорные традиции в дооктябрьском творчестве Я. Купалы. Мн., 1965. С. 116.

погляд шукаў і знаходзіў сваё выражэнне. Князь у паэме «На куццю»— тып не столькі сацыяльна-класавы, колькі носьбіт аўтарскай ідэі еднасці правадыра і народа. Паэма, філасофская па зместу, дае станоўчы адказ (няхай у формах фантастычных, умоўных) на пытанне ўзаемаадносін героя і масы, чаго не мог аўтар зрабіць, напрыклад, у «Сне на кургане», дзе няма разумення паміж Самам і аднавяскоўцамі. А гэта пытанне востра хвалявала Купалу ў гады нацыянальна-вызваленчага рэвалюцыйнага руху, і не выпадкова, што паэма «На куццю» (1911) напісана ў хуткім часе пасля «Сну на кургане» (1910).

Амаль кожны паэтычны малюнак, кожны мастацкі вобраз паэмы заключае ў сабе сімволіку, філасофскі сэнс. «Паволі ідзе заслона. Цёмна. Лес. На авансцэне на пню сядзіць гусляр з гуслямі. Яго асвятляе ціхае, ледзь-ледзь прабіваючае святло, якое кідае слабы свет на дрэвы, груды камення і галля. Выступаюць слабыя контуры разбуранага пагарэлага замка...»[1]

Антураж тыпова рамантычны. Адразу трапляем у атмасферу таямнічасці, выключнасці абставін. Формы прасторы — лес, старое замчышча — як бы паказваюць на незвычайнасць таго, што павінна тут адбыцца. Знаёмая па многіх купалаўскіх творах постаць гусляра, сівога, як лунь, што «сядзіць нейкі час са схіленай галавой ... кратаючы памалу струны гусляў», стварае ўражанне глыбіні, значнасці падзей, пра якія будзе расказваць гусляр.

Гусляр, «ніў, лясоў песнябай», вылучаецца з рада купалаўскіх герояў сваёй універсальнай знітаванасцю з зямлёй і небам, з людзьмі, рэчамі і прыродай. Ён нібы намеснік бога на зямлі, жыве вечна (ніхто не скажа, колькі яму гадоў), усё ведае і да ўсяго мае дачыненне, заўжды гаворыць праўду, якой бы яна ні была. Ён валадар думак і пачуццяў людзей і адначасова іх выказнік. Купала заўсёды выдзяляе незвычайнасць Гусляра, яго аблічча, вопраткі, выразу твару, позірку вачэй, падкрэслівае свабоду і велічны размах яго думкі, якая роўна толькі «сонцу, зоркам, арлам». Культ жраца мастацтва і абсалютызацыя ролі мастацтва ў справе ўдасканальвання грамадства — рысы, што былі наогул уласцівыя рамантызму, у Купалы спалучаюцца з выключным дэмакратызмам.

У паэме «На куццю» Гусляр, нібы чараўнік, злучае сённяшні дзень і мінуўшчыну. Ён зрушвае часавыя межы і дазваляе зазірнуць туды, дзе «пачынаецца жыццё ў вагнёх старога папялішча». Былінны склад апавядання, лексічныя асаблівасці (дружына вольная, сталы дубовыя,

[1] Купала Я. На куццю: Абразок у I акце. Вільня, 1928. С. 7. Далей цытуецца па гэтаму выданню, у дужках — старонка.

залататканыя абрусы, каўшы віна чысцей расы, святліца, беласнежны пасад, княжна міласцівая і г. д.) сведчаць аб арганічным засваенні Купалам эстэтыкі старажытнаславянскага эпасу.

«Адвечнае замчышча» пасля магічных напеваў Гусляра паступова набывае абрысы сівой мінуўшчыны. Натхнёнымі купалаўскімі радкамі ствараецца настрой святочнасці, узнёсласці.

Іскрыстым, блескатным святлом
Заліты княжскія святліцы,
Дружына вольная кругом
Сталоў дубовых варушыцца.
Золататканы абрусы
З сталоў звісаюць дыванамі,
На абрусох чысцей расы
Віно красуецца каўшамі.
Духі мінуўшчыны куццю
На старасвецкі лад спраўляюць.
Даўно бываламу жыццю
Дары належныя складаюць. *(8-9)*

Не выпадкова Купала звяртаецца да свята памінання продкаў — куцці. Гэта адпавядала агульнай задуме твора — сагнаць «іржавы карагод» нявер'я і заняпаду з былога, уваскрэсіць яго лепшыя старонкі ў памяці людзей, каб падмадаваць іх дух у будучай барацьбе. Прычым «належныя дары» мінуўшчыне складаюць не толькі тыя, хто спраўляе куццю ў замчышчы. Гэтыя радкі ўспрымаюцца як задача мастацтва — вярнуць мінуламу яго былую славу, узнавіць нацыянальную свядомасць народа, каб прадухіліць яго гістарычны заняпад і знікненне.

Шматзначную нагрузку з выхадам у рэчаіснасць нясуць сімвалы «пасаду», «іржавага карагоду», «другіх багоў», «свяцільняў», «судоў над краем» і г. д. Слова ў Купалы важкае, напоўненае глыбокім сэнсам, яно ўвасабляе прасторавую шматмернасць і ў той жа час дакладна характарызуе названую з'яву, рэч або дзеянне. Героі паэмы — князь з княгіняй, вольная дружына, ганцы — постаці дастаткова ўмоўныя. Яны называюцца «духамі мінуўшчыны» і цалкам падпарадкаваны аўтарскай задуме — увасобіць у абагульненых формах, аднесеных да сівой мінуўшчыны, ідэю абуджэння роднага краю ад векавога рабскага сну. Дзеля гэтага паэтызуецца колішняя арганізацыя дзяржавы, заахвочваецца імкненне да яе як да ўзору справядліва ўладкаванага быцця ў сэнсе магчымасці самому народу вызначаць лес, выбіраць сваіх правадыроў. Князь у паэме — не прадстаўнік эксплуататарскага класу (як у «Кургане»), а лідэр, які кіруе ў згодзе з асабістым сумленнем, з народам і з княжной. Яна, як гэта часта здараецца ў Ку-

палы, увасабляе не толькі жаночы пачатак, але і вобраз самой зямлі, Бацькаўшчыны.

Мінулае тут узнаўляецца ў ідэалізаваным выглядзе, у ім паэтызуюцца як абсалютныя каштоўнасці прынцыпы справядлівасці, дэмакратызму, павагі да чалавека. Творчая мэта Купалы, такім чынам, не ў паэтызацыі архаікі як такой, а ў пошуку спрыяльнай формы для выражэння гуманістычных поглядаў і глыбокіх патрыятычных пачуццяў.

Першы маналог князя шматзначны:

Адзін, адзін раз толькі ў год
Збірацца можам з ласкі рока,
Каб год іржавы карагод
Зганяць з мінуўшчыны далёкай.
Нас не кранулі косы змен,
Царым мы ў дум жывых гэйнале,
Хоць на падмурках гэтых сцен
Другія наш пасад занялі.
Багі другія верх бяруць,
Суды вядуць над нашыш краем,
Свяцільні ж нашы не замруць,
Што ў сэрцах вольных рассвятляем. *(10)*

Рэальнасць, у якой пасад занялі «багі другія» і вядуць несправядлівыя «суды над нашым краем», выступае як антыпод мінуламу і будучаму, паколькі будучае ўсведамляецца рэтраспектыўна, як узор малююцца ўзаемаадносіны ў княжаскім пасадзе. Іменна адкосіны роўнасці, павагі і разумення — тыя рысы, якіх не павінны кранаць «косы змен», якія заўсёды маюць сваю каштоўнасць і пры любых абставінах яны мусяць «царыць» у думках людзей.

Дух змагання мацуецца ідэалам змагання. Для народаў, якія страцілі сваю нацыянальную незалежнасць, ідэалізацыя мінулага, абсалютызацыя ў ёй гераічных, гуманістычных і свабодалюбных пачаткаў былі з'явай заканамернай, патрэбнай, прагрэсіўна-рамантычнай. Гэта і быў той сцяг, з якім мастацтва павінна было клікаць на барацьбу за волю. Больш таго, зварот да старажытнасці, яе ідэалізацыя ва ўмовах уздыму нацыянальнавызваленчага руху ў пачатку XX ст. успрымаліся як адкрыты пратэст супраць рэчаіснасці, як пошукі новых дэмакратычных, «вечавых» прынцыпаў, што павінны стаць асновай будучага свабоднага грамадства.

Падобныя матывы выразна выяўляюцца і ў распачатай Купалам паэме «Гарыслава». У «Гарыславе» мінулае таксама супрацьпастаўлялася рэчаіснасці, гучала як дакор «патомку сыну», які забыўся аб жыцці бацькоў, дзедаў, «аб тым, як дома лад вадзілі, Як на вайну

умелі йсці, І як у славе ўміралі За чэсць і волюшку сваю». Свабоднае жыццё продкаў успрымалася як кантраст прыніжанаму, бясправаўнаму становішчу дзедзічаў:

На батракоў здаліся ўнукі
На вольнай прадзедаў зямлі,
Пайшлі ў няволю без прынукі,
Як па вяровачцы пайшлі. (5, 136)

Ці даравальна тое, што паэма «На куццю», у якой развіваліся падобныя ж матывы і выразна прачытваўся пратэст супраць рабскай залежнасці, заняволення народа, у якога адабралі нават памяць аб мінулым,—гэта паэма абыходзілася маўчаннем або ў лепшым выпадку называлася ў якасці прыкладу ідэйна-мастацкай няўдачы паэта? Але паэма ні па ідэйных, ні па мастацкіх якасцях не саступае лепшым купалаўскім творам, а часам і дапамагае глыбей іх зразумець. Мастацкі свет вялікага паэта нельга разглядаць у вобразнай разарванасці, выняўшы З яго тыя ці іншыя творы.

У паэме прыватны эпізод (прыём ганцоў у святліцы князя) разгортваецца ў сімвалічны, па-мастацку значны малюнак. Вось з'яўляюцца да князя тры ганцы — тры сімвалічныя фігуры, але постаці іх нам быццам ужо знаёмыя.

А першы гэткі светлы быу,
Як небам слаиыя праменні,
У руцэ меў светач, што на здзіў
Усе усюды зводзіў цені. (11)

Ці не прадчуванне гэта вобраза Прарока, «пасла святла», у якога будзе «агонь біць з-пад зраніцаў» — «вялікіх праўд святы агонь»? Вобразы купалаўскіх незнаемых, падарожных (успомнім у «Сне на кургане» — «Не заходзіць ніхто к нам са светачам, Як пажар, як агністае сонца»), якія нясуць народу праўду аб жыцці і асвятляюць шлях да шчаслівай будучыні,— гэта вобразы роднасныя першаму ганцу ў паэме «На куццю». Народ у паэме ўмоўна абагульняецца ў займенніку «яны» і істотна адрозніваецца ад натоўпу ў вершы «Прарок» і аднавяскоўцаў у «Сне на кургане». Купала ідэалізавана паказвае стан абуджэння. Хаця «з вачэй не зняты йшчэ павязкі», «яны» цягнуцца да тых, хто кліча на барацьбу. Звернемся да маналогу першага ганца.

А як ішоў між іх з святлом,
Яны пачулі, ах, пачулі:
Сляпым замораныя сном,
Худыя рукі ў высь цягнулі.
За мною ўсцяж, і тут і там
Іх вусны бледныя шапталі:
Аддайце сонца наша нам!

Нашто схавалі — расхваталі? (11-12)

Такім жа чынам успрыняў народ, «яны», з'яўленнедругога і трэцяга ганцоў. У маналогу другога ганца чытаем:

А як чапнуў стралой аб лук,
Яны скрануліся ў прасонні,
І столькі-столькі крэпкіх рук
К маёй пацІснуліся броні. (12)

Другі ганец, надзелены атрыбутамі ваяўнічасці («у руцэ меў стрэл жалезных пук, і лук стальны меў за плячамі»), недвухсэнсоўна ўвасабляе ідэю паўстання супраць «цямрычнай ласкі». Купала звяртаецца да старажытнай атрыбутыкі. У антычнасці лук і стрэлы — нязменныя прыналежнасці міфалагічнага Апалона, вобраз якога меў самыя розныя трактоўкі. Сярод іх — «бог... усяго класічнага гераізму, які заўсёды супрацьпастаўляўся ў грэкаў папярэдняму стыхійнаму перыяду міфалогіі, калі чалавек, надта слабы для барацьбы з магутнымі сіламі прыроды, яшчэ не мог быць героем»[1]. Тым не менш лук і стрэлы — наогул характэрнае ўзбраенне старажытнага воя. Але гістарычна яны адносіліся да значна больш ранняга перыяду, чым апісанае ў паэме свята куцці. Гэта наводзіць на думку, што лук і стрэлы ў паэме Купалы не столькі выконваюць ролю гістарычных рэалій, колькі з'яўляюцца сімвалічнымі дэталямі, сэнс ужывання якіх блізкі да антычнасці. Акрамя антычнай атрыбутыкі, знаходзім у паэме вобразы і з'явы, характэрныя для агульнаславянскай міфалогіі («гром з жывымі перунамі»).

Трэці ганец (зноў жа знаёмы нам вобраз гусляра) з жалем гаворыць, што «торг усё ідзе над іх душою патаптанай», аднак і ён здолеў скалануць гэтыя «патаптаныя душы».

А як ударыў па струне,
Заметушыліся, як пчолы,
І на гарэ, і ў нізіне
Мне падавалі голас кволы. (13)

У маналогу трэцяга ганца падкрэсліваецца роля духоўнага разнявлення народа. Першапачатковае значэнне тут надаецца мастацтву (нездарма ж трэці ганец — гусляр) як наймацнейшаму сродку духоўнага абуджэння людзей. Некаторыя даследчыкі пакідалі ў баку шырокі філасофскі змест паэмы і былі схільны наогул лічыць яе ўвасабленнем толькі адной ідэі — абуджальнай ролі мастацтва. Так, напрыклад, М. Піятуховіч пісаў, што паэма «праводзіць думку аб нацыянальнай місіі паэта. Песняры — гэта вешчыя ганцы: сваім словам —

---

[1] Лосев А. Ф. Античная мифология. М., 1957. С. 303, 304.

светлым, як сонца, моцным, як лук і стрэлы, і гучным, як гуслі,— яны павінны абудзіць заняпаўшую старонку»[1]. У гэтай думцы ёсць рацыя, але ўвесь ідэйны змест паэмы да адной ідэі абуджэння мастацтвам не зводзіцца. Пры такім падыходзе не ўлічваюцца матывы адзінства і паразумення паміж лідэрам і народам, асветніцкай місіі прарока, абуджэння нацыянальнай самасвядомасці шляхам далучэння да гістарычных каранёў, замацавання памяці аб мінулым. Прыкладна ў той жа час, што і паэма «На куццю», Купалам быў напісаны верш «Над Нёманам», змешчаны ў зборніку «Шляхам жыцця», а ў 70-я гады не ўключаны ў збор твораў. Верш баладнага жанру фактычна развіваў тыя ж думкі, што і паэма: ідэі дэмакратызму, нацыянальнай самастойнасці, шанавання гістарычнага мінулага. Для перадачы гэтых думак Купала таксама, як і ў паэме, выкарыстоўваў прыём гістарычнай інверсіі і мастацкага адушаўлення. Атаясамліванне адной з вялікіх рэк Беларусі Немана з жывой істотай паглыбляецца сваімі каранямі ў найстаражытнейшыя ўяўленні аб універсальнай жывой душы Сусвету, якая пераўвасабляецца ва ўсе навакольныя рэчы і з'явы, знешне не адушаўлёныя (рака, зямля,, дрэва, курган, камень і г. д.). На аснове такіх уяўленняў склаўся і існаваў міфалагічны тып свядомасці. У вершы Купалы той, хто чуйны душой, можа падслухаць гутарку, якую вядуць паміж сабой хвалі Немана, успамінаючы славу былога жыцця, непадобнага на рэчаіснае:

Сумна мне, сумна, што ўсё тут іначай
Некалі бераг мой бачыў і знаў;
Іншы меў выгляд — не гэткі жабрачы,
Іншы я плыт на плячах сваіх гнаў…
Панам быў дома і слаўным за домам
Мой патаптаны сягоння народ;
Змог ён не толькі знаць штукі з заломам, —
Роднаму слову ўмеў кніжны даць ход.[2]

У вершы «Над Нёманам» Купала, як і ў паэме «На куццю», апяваў вечавыя прынцыпы дзяржаўнага кіравання, мудрасць князя, які прыслухоўваецца да голасу сваіх дарадцаў. Такім чынам ён імкнуўся ўвасобіць мастацкі ідэал справядліва і разумна ўладкаванага грамадства і як сапраўдны нацыянальны рамантык шукаў яго ў гераічным мінулым, у часах дзяржаўнай самастойнасці:

З вольнай дружынаю князь на пасадзе
Вольнаму люду законы пісаў;

---

[1] Піятуховіч М. Асноўныя этапы ў развіцці лірыкі Янкі Купалы //Полымя. 1925. № 4. С. 157.
[2] Купала Я. Шляхам жыцця. Пб., 1913. С. 57.

Слухалі князя, а князь, што не ўладзіў —
Слухаў, што веча яму звон казаў.[1]

У часы панавання пралеткультаўскай эстэтыкі з яе ідэяй адмаўлення ад мінулага гэты верш, як і многія іншыя творы Купалы, быў падвержаны крытычным нападкам. У ім не бачыўся гуманістычны, чалавечы сэнс, а супрацьпастаўленне мінулага і рэчаіснага трактавалася як збочванне паэта са шляхоў рэвалюцыйнага абнаўлення жыцця, нават нягледзячы на тое што твор быў напісаны задоўга да Кастрычніцкай рэвалюцыі. Для паэта, які ўвасабляў сабой плынь нацыянальнага рамантызму, вельмі важна было абудзіць занепаўшую свядомасць народа, што не адчуваў сваёй культурна-гістарычнай прыналежнасці. Паэту балюча было бачыць, як «Прадзедаў слава лазой зарастае, Памяць мінуўшчыны дрэмле ў зямлі». Таму ён так настойліва ў шмат якіх творах звяртаўся да гістарычных каранеў і, вядома, ідэалізаваў некаторыя моманты жыцця продкаў. Але гэта была мастацкая ідэалізацыя, гэта быў паэтычны прыём, а не палітычны маніфест. І ён павінен быў служыць вялікаснай адраджэнскай ідэі, якую самааддана прапаведаваў Купала: абудзіць нацыянальную свядомасць роднага народа, разняволіць яго дух. Паэма «На куццю» была ўвасабленнем гэтай ідэі.

Заключны маналог князя злучае ў сабе ўсе матывы, разгорнутыя ў паэме, і праецыруе іх на будучае. Маналог гучыць аптымістычна, у ім абуджэнне і замацаванне нацыянальнай свядомасці непарыўна звязваецца з веданнем і шанаваннем гераічнага жыцця продкаў:

Не ўмруць, не ўмруць ужо яны,
Раз хочуць сонца, славы, песні,
Заб'юць ім зычныя званы
Прабудным звонам на прадвесні.
Сваёй забранай старанс,
Скаванай мучаніцы-княжне,
Узнясуць пасад на кургане
На панаванне недасяжне.
На дзеле — кожны йшчэ слугой,
У думках — вольныя ўжо людзі;
Над сэрцам іх, над іх душой
Наш дух вітаці вечна будзе. (13-14)

Спецыфічную ролю ў паэме адыгрывае рамантычны антураж. Дзякуючы яму ствараецца казачна-ўяўны каларыт твора. Тут усе ходзяць ціха, каб не было чуваць крокаў; вакол замчышча «паўзуць і сеюць шорах свой Старым парадкам цені-мары»; пляцецца выпраўляць

[1] Там жа.

дзівы «ночка-чараўніца»; чуецца традыцыйны крык пеўня; «свой прыгон распасцірае царства ночы». Сімвалічны «салодкі сон, магільны сон — Смяецца свету ўсяму ў вочы», супраць яго паэт пратэстус не толькі ў гэтай паэме, але і ў многіх іншых творах. Супраць «магільнага сну», за абуджэнне народа ад гэтага сну выступае і князь, калі дае наказ сваім ганцам:

Гуслямі, лукам і святлом
Будзіце, клічце і свяціце,
І так спануйце іхнім сном,
Каб сон іх шчэз і ўсталі жыцці. (14)

Паэма ўяўляе ўзор надзвычайнай пластычнасці вершаванага малюнка. Няма ніводнай лішняй дэталі, лішніх рухаў, слоў, нават дзеянне заканчваецца тым, з чаго яно пачалося: Гусляр «бярэ яшчэ некалькі ціхіх акордаў, абрывае, азіраецца спакойна кругом, заплюшчвае вочы, ціха апушчае галаву і застывае ў першай сваёй позе, якая была спачатку...» Назіраецца плаўнасць і класічная паслядоўнасць у разгортванні сюжэта. Жывапіснасць купалаўскага слова такая, што ствараецца ўражанне зрокавасці паэтычнага апавядання, а гэта ўжо само па сабе гаворыць аб высокіх мастацкіх якасцях твора.

На нашу думку, паэму «На куццю» неабходна ўключыць у наступныя выданні збору твораў Купалы, зрабіць даступнай для шырокага чытача. Паэма не толькі ўслаўляе гераічнае мінулае, але развівае патрыятычныя матывы гарачай любові да Бацькаўшчыны. Думаецца, што былі прычыны для забыцця гэтай паэмы пасля апошняга яе надрукавання ў 1928 г. Гэтыя прычыны мелі выразны палітычны характар і звязаны з умацаваннем культу асобы Сталіна. Паэма Я. Купалы — у поўным сэнсе антыкультаўская рэч, бо прапагандавала зусім іншыя, не манархічныя, а дэмакратычныя асновы дзяржаўнага ладу, прынцыпы старажытнага веча, адносіны глыбокай павагі ў асяроддзі княжаскага акружэння. Ідэя дэмакратыі, якая была закладзена ў самой аснове гэтай паэмы, у самым яе духу, была абсалютна непрымальная ў часы сталінскай дыктатуры. Таму паступова паслужлівыя крытыкі адсунулі паэму на «задні план» купалаўскай творчасці. Яна была пазначана ярлыком патрыярхальшчыны, «нацдэмаўшчыны» і надоўга пакладзена ў скрыню забароненых твораў, пакуль А. Разанаву не ўдалося апублікаваць яе ў выглядзе верша ў невялічкім томіку выбранага.

Такім чынам, паэма «На куццю» — твор, які вянчае «курганны трыпціх» Я. Купалы,— з'яўляецца вельмі важнай вяхой у творчай эвалюцыі паэта. У ёй сканцэнтраваліся разуменне ідэалу беларускай дзяржаўнасці, які Купала ўвасобіў у дэмакратычнай форме стара-

даўняга веча, і паказ шляхоў разнявольвання духу народа, які прагне быць свабодным і чакае сваіх прарокаў.

Гусляр у паэме «Курган», Сам у «Сне на кургане», тры ганцы ў паэме «На куццю» — гэта, па сутнасці, развіццё аднаго і таго ж вобраза — народнага асветніка,

праўдашукальніка, які выражае думкі народа і яго Прагу лепшай долі, які імкнецца адшукаць ісціну і данесці яе да народа, абудзіць яго свядомасць. На гэтай аснове праглядаецца адзінства «курганнага трыпціху» Я. Купалы.

Эвалюцыя жаночага вобраза

Пецярбургскі перыяд жыцця Я. Купалы быў пазначаны мастацкім пошукам выдатнай асобы, якая самаахвярна нясе светач праўды, абуджаючы народны дух. Гэты пошук увасобіўся ў вялікасны па думцы і дасканалы па мастацкіх якасцях «курганны трыпціх». Новы «паэмны ўзлёт» адбыўся ў Купалы ў Акопах летам 1913 г., калі на працягу месяца (з 24 чэрвеня па 24 ліпеня) былі створаны такія шэдэўры беларускага дакастрычніцкага ліра-эпасу, як «Бандароўна», «Магіла льва», «Яна і я». У кожнай з гэтых паэм прысутнічае адметны жаночы вобраз, напісаны ў рамантычным ключы.

Гераіню паэмы «Бандароўна» А. А. Лойка назваў беларускай Жанай д'Арк, падкрэсліваючы гераічны характар гэтага вобраза. Ствараючы вобраз Бандароўны, Купала карыстаўся сродкамі рамантычнай паэтыкі і фальклору. Паэтычная характарыстыка гераіні ўяўляе сабой разгорнутую ідэалізацыю жаночага вобраза. У эстэтыцы еўрапейскага рамантызму заўсёды жаночаму вобразу адводзілася спецыфічная роля. Як правіла, жаночы персанаж ідэалізаваўся пры дапамозе ацэначных эпітэтаў. Так, Байран ва «Усходніх паэмах» пастаянна падкрэсліваў незвычайнасць знешняга выгляду сваіх гераінь, якая адпавядала ўнутранаму ўзвышанаму стану душы, здольнай на рашучыя ўчынкі ў імя свабоды, гатовай на самаахвярнасць у імя кахання (вобразы Гюльнар, Мядоры, Ляілы). Купала досыць далёкі ад таго апявання ідэальных гераінь, якім вылучаўся класічны рамантызм, ад той рытарычнай эмфазы, з якой і Байран, і Пушкін падкрэслівалі ў сваіх рамантычных паэмах з экзатычнымі сюжэтамі вытанчаную прыгажосць істоты з «пленительными очами», «лилейным челом», «язвительными лобзаниями». У Купалы іншая стылістыка, блізкая да народнага ідэалу прыгажосці. У апісанні Бандароўны мы не знойдзем нічога дэманічнага, яно ўвасабляе паўнату жыцця, яго

радасць, святочнасць і цалкам пабудавана на параўнанні выгляду «паненкі» з прадметамі і з'явамі прыроды:

Як маліны, яе губкі,
А твар, як лілея,
Як дзве зоркі, яе вочы,
Гляне — свет яснее.
З плеч спłываюць яе косы,
Як бы сонца косы,
І іскрацца, як на сонцы
Брыльянцісты росы. (5, 81-82)

Унутрана багатая і душа гераіні. У яе характары Купала падкрэслівае непахіснасць духу, развітае пачуццё чалавечай годнасці і здатнасць на самаахвярнасць у імя яго. Таму што годнасць Бандароўны — гэта годнасць народа, гераіня ўвасабляе высокія маральныя якасці, уласцівыя народу, у процівагу цынічнасці і разбэшчанасці пана Патоцкага, прадстаўніка магнацтва. Такі погляд на вобраз Бандароўны трывала замацаваны ў купалазнаўстве.

Для завастрэння канфлікту паміж героямі Купала выкарыстоўвае кампазіцыйны дыялог, што збліжае ліраэпічную паэму з драмай. Іменна ў дыялогу раскрываецца ідэйная і эмацыянальная сутнасць вобразаў. Апраўлены ў форму дыялога, канфлікт вылучаецца асабліва напружанасцю, непрымірымасцю абодвух бакоў. Моц і прымус на баку пана Патоцкага. Таму ён самаўпэўнена, з пачуццём беспакаранасці, вядзе ганебную крывавую гульню:

— Ну, што воліш сабе выбраць,
Пышная паненка:
Ці ў бяседзе засядаці
Вось пад гэтай сценкай.
І са мною піць, гуляці,
Ночкі каратаці?
Ці навекі косці парыць
У зямельцы-маці? (5, 89)

Бандароўна, вымушаная абараняцца, супрацьпастаўляе пану Патоцкаму сваю духоўную нязломнасць:

— Не такую, ясны пане,
Бачыш прад сабою,
Што захоча чэсць і славу
Прадаваць з табою.
Пі, гуляй з сваёй раўнёю,
Покі ваша сіла, —
Бандароўне больш да твару —
Чымся ты — магіла... (5, 89)

Ніякім чынам не можа адбыцца згладжванне канфлікту, кампраміс. Набліжаецца развязка, яна надае вобразу гераічны арэол: Бандароўна гіне ад рукі пана Патодкага, які не мог даравацъ дзяўчыне яе непакорнасці і незалежнасці. Ён прадэманстраваў уладу над жыццём Бандароўны, але над духам берастэчкаўскай паненкі ён не быў уладны. Велічнасць яе чалавечага духу панавала над Патоцкім пасля яго злачынства. З пачуццём віны ён наладжвае шыкоўныя хаўтуры па дзяўчыне, аднак дзеянне твора пераходзіць у іншы план. Канфлікт паміж асобамі ператвараецца ў канфлікт паміж сацыяльнымі групамі, у народную бітву:

Дарма рэзь стрымаць казаччу
Войска шле Варшава, —
Шмат казацтва нацярпелась —
Бітва йдзе крывава. (5, 95)

Стыль паэмы мае адзнакі рамантычнага, што праяўляецца ў магутнай стыхіі лірызму, у выразна чутным эмацыянальна-ацэйачным голасе аўтара. Прысутнасць апошняга выяўляецца ў спачувальным узнаўленні падзей.

Колькі выцекла крыві йшчэ
Не будзем казаці,
Бо крывёй сваёю роднай
Трэ' было б пісаці. (5, 95)

Лірычны пачатак моцна адчувальны і ў шматлікіх аўтарскіх адступленнях. Суб'ектыўныя, эмацыянальныя адносіны аўтара суправаджаюцца воклічамі, паўторамі, загаднай інтанацыяй, што выдае глыбокую зацікаўленасць лёсам гераіні і спачуванне ёй:

Ой, гуляй жа, Бандароўна,
З вечара да ранку!
Цябе вораг ужо сочыць,
Сочыць на каханку. (5, 82)

Гэта ўрывак з другога раздзела паэмы.

Такую ж аўтарскую «падказку» дзеянняў гераіні знаходзім у пятым раздзеле:

Ой, няшчасна Бандароўна,
Адпачні часіну,
Памаліся за сябе ты,
За сваю Украіну!
На сырой прыляж зямельцы,
Атуліся касою,
Няхай сэрцайка дзявоча
Прыйдзе да спакою. (5, 85)

У шостым раздзеле («Хто галубку убароніць, Усцеражэ ад згубы, Як няўбачна пападзецца ў каршуновы дзюбы») даецца разгорнутае лірычнае адступленне з метафарычным параўнаннем лесу гераіні з лесам галубкі. Яно пабудавана на прыёме псіхалагічнага паралелізму, уласцівага формам фальклорнай паэтыкі.

Рамантычны стыль паэмы прадугледжваў і інтэнсіўнасць эмацыянальнай характарыстыкі герояў, калі станоўчае ўзводзілася ў ранг узвышанага, ідэальнага, гераічнага, а ў адмоўным вобразе падкрэслена абагульнялася ўсё антыгуманнае і жорсткае.

Для стварэння гераічнага вобраза Бандароўны Купала звярнуўся да ўкраінскай народна-песеннай творчасці, бытаваўшай часткова і на Беларусі. Аднак гэта не быў уласна беларускі фальклор. Спробу стварыць гераічны характар на грунце ўласна беларускіх паданняў і гістарычных звестак Купала зрабіў у 1912 г., калі распачаў паэму «Гарыслава», дзе галоўнай гераіняй павінна была выступаць Рагнеда, надзвычайнае пачуццё чалавечай годнасці якой стала летапісным фактам. Аднак паэма не была завершана, відаць, разгортванню сюжэта нешта замінала, не ўвязвалася са светаадчуваннем паэта. Маючы на ўвазе створаную праз год «Бандароўну», можна меркаваць: не задавальняла яго ў «Гарыславе» тое, што канфлікт разгортваўся паміж князем і князёўнай. Народ з гэтай сувязі выпадаў, што не суадносілася з мастакоўскай задачай паказаць супрацьстаянне двух сацыяльна варожых сіл. Стылістычна «Гарыслава» таксама мала адпавядала густу Купалы: пачатак яе напісаны былінным рэчытатыўным вершам, у той час калі больш арганічным для Купалы быў напеўны, меладычны, песенны стыль, якому дужа адпавядала форма ўкраінскага каламыйкавага верша. Ім і была напісана пазней «Бандароўна».

Да беларускіх легенд і паданняў Купала звярнуўся пры напісанні наступнай паэмы — «Магіла льва», у якой адчувальны і ўплыў літаратурна-рамантычных традыцый. Машэка, галоўны герой паэмы,— беларускі асілак, бліжэйшы сваяк герояў быліннага эпасу і чарадзейных казак. Незвычайная фізічная дужасць у ім ужываецца з найвялікшай дабрынёй. Пачуццям ён аддаецца цалкам: ці то ўзвышанае ідылічнае каханне, ці то жахлівая помета. Дзяцінства і юнацтва Машэкі Купала малюе ў духу рэнесанснай пастаральнай ідыліі. Ён апісвае прыроджаную моц і дабрыню героя, дзіцячыя гульні з Наталькай ва ўлонні вясковай прыроды — гульні, у якіх было адчуванне радасці і паўнаты быцця:

Былі з сабою адналеткі,
На прызбе рыліся ў зямлі,
На сенажаці рвалі кветкі,

Удагонкі разам часта йшлі.
Як толькі ён яе дагоніць,
Як пёрка носіць на руках,
Смяецца, весела гамоніць,
Хоць там дзяўчыну мучыць страх. (5, 99)

Паступова іх сяброўства перарастае ў каханне. Гегель у «Эстэтыцы» вызначаў рамантычны характар як «унутраную, але неразвітую цэласць» наступным чынам: «Для замкнёнай у сабе душы павінен наступіць час, калі яе ўнутраны свет будзе ўзрушаны і яна кіне ўсю сваю нерастрачаную непадзельную моц у адно пачуццё, што вызначае ўсё жыццё, растворыцца ў ім і стане шчаслівай або загіне»[1]. Для Машэкі такім вялікасным пачуццём, што ўладарна царуе над ім, было каханне да Натанькі. Ёй адной асілак-Машэка быў пакорны, «як апілак». Незвычайная дужасць, прыродная бескарыслівасць і дабрыня плюс адзінаўладнае пачуццё кахання — у гэтым увесь Машэка да яго душэўнай катастрофы. Ён быў шчаслівым, жыццё яго мела сэнс, было радасным і гарманічным. «Каханне для цэнтральнага персанажа — вышэйшая рэальнасць, уваходжанне ў галіну вышэйшых ідэальных каштоўнасцей. Іменна пагэтаму страта каханай або адрынутае каханне перажываюцца цэнтральным персанажам асабліва востра і часта служаць пачаткам яго адчужанасці, уцёкаў, прычынаю злачынства»[2].

Такім чынам, вышэйшай жыццёвай каштоўнасцю для рамантычнага героя з'яўляецца каханне. Класічны рамантызм мае шмат узораў узвышаных і фатальных адносін паміж персанажамі. Да прыкладу, у паэме Байрана «Гяур» герой, звяртаючыся ў пакутлівых думках да страчанай каханай, выказвае свае адносіны да яе як да найвышэйшай узнагароды, якую даў лес і прысутнасць якой напаўняла свет асаблівым сэнсам, адчуваннем душэўнай суладнасці:

Я чужд в неверности упрека...
Лейла, я к тебе одной
Стремился мыслью и душой,
Моя ты скорбь, моя отрада,
Моя небесная награда,
Ты воплощением была
Моей души добра и зла.
Кто может здесь с тобой сравняться?[3]

---

[1] Гегель Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 293.
[2] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 32, 33.
[3] Байрон Дж. Г. Соч.: В 3 т./Пер. с англ. М., 1974. Т. 1. С. 333.

Гэткай самай святыняй была і Наталька для Машэкі. У знешнім апісанні гераіні дамінуе ўласцівая рамантыкам ідэалізацыя жаночага вобраза:

Наталька ў вёсцы між сваімі
Найпрыгажэйшаю была,
Грудзямі, шчочкамі, вачыма,
Як мак, між макамі цвіла. (5, 101)

Наталька — рамантычная гераіня дэманічнага плану. Яе здрада завязвае клубок невырашальных супярэчнасцей. Зняважанае каханне стала для Машэкі катастрофай, што разбурыла ўсе яго трывалыя сувязі са светам. Са здрады Натальні пачынаецца адчужанасць Машэкі, якая затым ператворыцца ў помету і ў крывавы разбой. Якія іншыя прычыны маглі выклікаць душэўны крах Машэкі? Аўтар ставіць такое пытанне, але даводзіць, што адзіным матывам злачынстваў Машэкі было адрынутае каханне:

Ці дома хлеба меў замала,
Ці крыўду вызнаў ад каго,
Ці мо' прастору не ставала,
І ў пушчы стаў шукаць яго?
Усё гэта не было прычынай,
Але, як вестка падае,
Была прычынаю дзяўчына,
Машэка згінуў праз яе. (5, 98-99)

Крыўда, якую нанесла каханая, перарастае ў душы героя ў нянавісць да ўсяго чалавецтва, разбурае цэласнасць яго натуры, штурхае на самыя непрадбачаныя ўчынкі. У цытаванай вышэй паэме Байрана «Гяур» страта каханай Ляілы штурхае Гяура на забойства Гасана і ўцёкі ў манастыр. Свет вакол героя паўставаў разбураным, з жыццёвага ланцуга было вынута самае важнае звяно і ўвесь ланцуг распаўся. «Страта каханай,— тлумачыць Ю. У. Манн,— перажываецца як нейкая надзвычайная, крызісная падзея, як катастрофа светапарадку, што цягне за сабой непрымірымую барацьбу з усім»[1]. Такім чынам, прыватны канфлікт прыводзіць да агульнага канфліктнага стану героя з усім акаляючым светам, абумоўлівае «татальны характар байранаўскай адчужанасці, вымушанай супрацьстаўляць усяму таму, што аб'ектыўна існуе, тое, што з'яўляецца індывідуальна асабістым (адчай, які абапіраецца сам на сябе)»[2]. Татальнасць адчужанасці байранаўскага героя яскрава бачна ў паэме «Карсар». У песні першай даецца такая характарыстыка герою: «Внушая страх, оболган

---

[1] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 121.
[2] Там жа. С. 122.

с юных лет, Стал другом Злобе, а Смиренью нет, Зов Гнева счел призывом божества Мстить большинству за козни меньшинства»[1] Як можна заўважыць, пачатковым матывам адчужанасці тут выступае ўшчэмленае самалюбства і на гэтай аснове пагарда да людзей. Помета героя была актам самасцвярджэння, доказу ўсім іншым, хто яго адрынуў, што ён незалежны ад іх і нават вышэйшы за іх, што ён здольны супрацьпаставіць сябе ім. Помета — свайго роду поза героя, якая стварае яму арэол гераічнасці.

Што ў святле вышэйсказанага назіраем у паэме Купалы «Магіла льва»? З аднаго боку, купалаўскі герой нібыта ўпісваецца ў галерэю рамантычных адрынутых герояў. Пасля здрады Натальці пачынаецца яго адчужанасць, якая затым пераходзіць у помсту і ў самы жахлівы тэрор. Увесь унутраны свет героя перавёрнуты са стратай каханай. Для яго на самай справе паступова распадаюцца сувязі паміж людзьмі, светам і ўласнай душой. Машэка перажывае своеасаблівую метамарфозу, перанараджэнне. Прычым сама віноўніца душэўных пакут Машэкі не выклікала ў ім помслівых пачуццяў. У глыбіні душы ён яе па-ранейшаму абагаўляў і кахаў. Аднак яна сваім учынкам абудзіла нянавісць Машэкі да ўсяго чалавецтва, і атрымалася так, быццам гэта яно вінавата ў яго няшчасці, быццам яно цалкам, а не адзін чалавек, ілжывае і крывадушнае. З другога боку, адчужанасць Машэкі і яго помета не з'яўляюцца прэтэнзіяй або позай. Хутчэй гэта сведчанне бяссільнасці героя супрацьстаяць няшчасцю, што абрыиулася на яго. Не бачачы іншага выйсця, ён не знайшоў нічога лепшага за такую вось пачварную форму бунта, якая яшчэ больш разбурала яго асобу. Бунт выяўляўся ў тым, каб зрабіць самому сабе горш, адрэзаць усе шляхі вяртання да ранейшага чалавечага стану. Паступова Машэка страчвае людскае аблічча, ператварыўшыся ў ваўкалака, які страшыць сваім разбоем усё наваколле:

У пушчу ўцёк, у ёй асеўся,
Змяніўся ўвесь, як ваўкалак,
У скуру воўчую адзеўся
І стаў на жыр выходзіць так.
Так страшным стала яго імя
На ўсю аколіцу з тых дат
Паміж сваімі і чужымі,
Як страшны імем сваім кат. (5, 109)

Трагічнасць сітуацыі, у якую трапіў Машэка, заключаецца ў тым, што ён, помсцячы ўсяму свету за асабістую крыўду, ужо не можа

[1] Байрон Дж. Г. Соч. Т. 1. С. 348.

пераадолець расколу, што адбыўся ў яго душы, і вярнуць сабе чалавечае аблічча. Перакрэсліўшы ўсе шляхі даравання, ён усё больш паглыбляе свой канфлікт са светам і ўсё больш ап'яняецца злачынствамі, няўхільна пракладваючы шлях да самазгубы. Такая асаблівасць псіхалагічнага стану чалавека была заўважана і адлюстравана народнай легендай, а Купала, апрацаваўшы яе як мастак, паглыбіў і разгарнуў у мастацкіх вобразах.

Наталька, якая была прычынай душэўнага краху Машэкі, паклала і канец яго адшчапенству. На рабаўнічай дарозе лес зноў сутыкнуў Машэку з былой каханай, калі чарговай ахвярай яго стала каляска «баярына багатага». Машэка забівае суперніка і бачыць Натальку.

Чуць толькі ўгледзеў у калясцы
Машэка любую сваю, —
У яе ўтануў даўнейшай ласцы,
Ёй пакарыўся без баю. (5, 111)

У рамантычнай паэме няма псіхалагічнай матывіроўкі характараў і ўчынкаў герояў. Машэка гатовы быў паранейшаму абагаўляць сваю каханую, дараваўшы чалавецтву ўсе крыўды. Ён хацеў стаць ранейшым, але ён не мог стаць ім. Прымірэнне было немагчыма, таму што цяпер чалавецтва не магло даравацъ Машэку яго злачынстваў, калі гінуў і вінаваты і нявінны. Рукой Нагалькі яно выносіць прысуд таму, хто сам сябе асудзіў на смерць, пратэстуючы такім чынам супраць знявагі пачуцця, якое вызначала ўсё яго жыццё. Вылучае паэму Купалы з рада рамантычных паэм, дзе асноўны сюжэтны рух звязаны з адчужанасцю і пометай героя, матыў шкадавання. Герою няма апраўдання, учынкі яго жудасныя, але не таму ён так рабіў, што па натуры злодзей, а таму, што быў бяссільны супрацьстаяць абразе, спазнанай ад самага блізкага чалавека. Арбітрам усіх падзей выступае ў паэме народ, ён, вядома ж, асуджаў Натальку за яе ўчынак, за здраду Машэку, якая, па сутнасці, і была прычынай крывавай пометы. Але калі яна забіла пачвару, людзі яе «віталі добрай чэсцю». Машэку ж хавалі па-царску, падкрэсліваючы яго вялікасць:

Капалі ў пушчы дол глыбокі,
Дно высцілалі ў кару,
І насып сыпалі высокі —
Машэку насып, як цару. (5, 114)

«Магіла льва» — не проста рамантычная паэма, а твор філасофскага рамантызму. Выкарыстоўваючы народнае паданне пра Машэку, Купала вёў паэтычную размову аб бязмежжы чалавечага духу, аб магчымасцях чалавечай натуры несці ў сабе адказнасць за свае ўчынкі, аб сапраўды нявызнаных шляхах спазнання чалавекам вяр-

шынь і бязданяў быцця, аб неадрыўнасці лёсу асобнага чалавека ад лёсаў народа і ўсяго чалаведтва.

Трэцяй паэмай «акопаўскага» цыклу была паэма з адзнакамі ідыліі «Яна і я». Вобраз Бандароўны заключаў у сабе гераічныя рысы, здольнасць да самаахвярнасці, калі знешняя жорсткая сіла (у асобе пана Патоцкага) разбурала гарманічныя адносіны гераіні са светам, ставіла яе ў экстрэмальную сітуацыю. Вобраз Натальні надзелены дэманічнымі рысамі — праз яе грэхападзенне адбываецца грэхападзенне іншых, выкоўваецца ланцуг сусветнага зла, бо вінаватымі без віны аказваюцца літаральна ўсе, размываецца мяжа паміж ахвярай і злачынцам, і яны зліваюцца ў адной асобе. Гераіня трэцяй паэмы Купалы, Яна, з'яўляецца носьбітам рыс гарманічных. Паэт імкнуўся паказаць, якой вышыні могуць дасягнуць прыгожыя чалавечыя пачуцці, не скаваныя жорсткімі сацыяльнымі ўмоўнасцямі, не абмежаваныя грамадскімі статусамі. У гэтай паэме выявілася гуманістычная канцэпцыя чалавека Купалы ў форме паэтызацыі ідылічных бакоў жыцця. У вобразах галоўных персанажаў Купала адкрывае нам чалавека, які жыве ў гарманічным адзінстве з прыродай, які выяўляе свае стваральныя магчымасці ў працы, і яна для яго не толькі сродак існавання, але і найвялікшая радасць, сапраўдны сэнс жыцця. Мы бачым чалавека прыгожага ва ўсіх праявах яго жыццядзейнасці, вельмі тонкага ў сваіх чалавечых пачуццях. Узнёслымі, высокімі словамі малюе паэт першую знамянальную сустрэчу герояў, калі іх лёсы злучыліся, а выбар быў свабодным і радасным:

Стаялі мы. Нявіданыя дзівы
Нас абымалі крыллямі сваймі,
Шапталі мне: вазьмі яе, шчаслівы!
Шапталі ёй: сабе яго вазьмі! (5, 116)

Сведкай такога паразумення, паяднання душ быў сам Сусвет, вянчальным саборам была сама Прырода. Лёсы герояў злучыліся, каб «ісці у свет праз горы, долы, рэкі. Ісці супольна праз ўсё жыццё». Купала паэтызуе высокія адносіны да жанчыны як да пачынальніцы роду, ахоўніцы ачага:

У хаце ўжо маёй будзь гаспадыняй,—
Няма ў мяне нікога, проч цябе;
Сядзь на пачэсны кут, мая багіня,
І будзем думы думаць аб сабе. (5, 117)

Мастацкая прастора ў паэме — гэта не проста хата, сенажаць, поле і г. д. Месца знаходжання герояў — сапраўдны зямны Эдэм, дзе ўсё напоўнена шчасцем паразумення, свабоднай працай, гармоніяй асобы і асяроддзя. У гэтай прыглушанасці матываў сацыяльнай

несправядлівасці ёсць своеасаблівая рамантычная экзотыка, выкарыстаная Купалам дзеля абсалютызацыі чалавечай дасканаласці, увасаблення ідэалу, якога ён прагнуў у кожным сваім творы, але заўсёды паказваў немагчымасць яго дасягнення, змаганне за яго. У паэме «Яна і я» Купала малюе ідэал цэласнага гарманічнага чалавечага жыцця, пазбаўленага жорсткасці сацыяльных адносін; жыцця, у якім асноўная роля адведзена каханню, працы, шанаванню продкаў. У апошнім раздзеле паэмы «Краса свету» адбываецца сімвалічнае пераўвасабленне каханай жанчыны ў вобраз Бацькаўшчыны (такі прыём быў выкарыстаны Купалам і ў паэме «На куццю», калі родную старонку паэт называў «скаванай мучаніцай-княжнай»):

Я песняй мілую сваю праслаўлю
Паміж народамі сваіх, чужых зямель,
Каб не загінула, як кветка, у бяспраўю,—
Жыла й тады, як ляжа ў вечную пасцель.
А воля мне жалезная патрэбна
За крыўды маёй мілай пометай заплаціць,
Што гаравала так яна бясхлебна,
Што ланцугамі мусіла шмат лет званіць. (5, 134)

У гэтым жа, заключным, раздзеле гучыць і матыў вясны як абнаўляльнага пачатку і абуджэння жыцця:

«Гэй, ажыло зямлі старое папялішча! Зайгралі рэчкі, плечы выраўнаваў бор...» Такім чынам, паэма Купалы не была рамантычнымі «ўцёкамі ў прыроду» ад сацыяльных складанасцей рэчаіснасці. Наадварот, усёй вобразнай сістэмай паэмы сцвярджаўся гуманістычны ідэал высокага натхнёнага жыцця, дзе галоўнымі маральнымі прынцыпамі былі роўнасць, узаемапавага, каханне, працалюбства.

Гэтым цыклам паэм фактычна завяршаўся дарэвалюцыйны перыяд у развіцці ліра-эпасу Купалы, і знамянальна тое, што ён завяршаўся на такой высокай ноце — натхнёным апяванні гарманічнага чалавечага жыцця. У творчай эвалюцыі Купалы, відаць, заканамерным быў пераход ад матываў беспрасветнага паднявольнага жыцця беларускага народа, ад матываў пратэсту супраць антыгуманнага грамадскага ладу, які руйнаваў чалавечыя лёсы, ад чалавека, заціснутага абставінамі, з якіх няма выйсця, апрача смерці,— да паэтызацыі светлага, разумнага, гарманічнага, натуральнага быцця чалавека ў паэме «Яна і я». Паэма як бы вянчала пошукі гарманічнай асобы Купалам, вызваляла дух чалавека ад усяго, што яго скоўвала, ставіла перашкоды на шляху дасягнення шчасця. Але абмежаваным было б лічыць, што ў гэтым творы ўвасоблены паэтам сялянскі ідэал

шчасця. Героі паэмы названы Яна і Я, ва ўяўленні Купалы яны атаясамліваліся з біблейскімі Евай і Адамам:

Раем на зямлі выглядываў нам сад,
Я ў ім — Адам, яна ў ім — Ева;
У раі гэтым вецер быў нам бог і сват,
Вяцьвямі шлюб давала дрэва. (5, 130)

У імёнах персанажаў падкрэслена абагульнены тольКі іх чалавечы першародны (духоўны плюс біялагічны) пачатак, у які не ўмешваюцца ніякія другарадныя формы грамадскіх адносін. У вобразах гэтых маладых людзей, узаемаадносінах паміж імі ўвасобілася купалаўская мадэль гарманічнага чалавечага жыцця. Яго героі адчуваюць сябе гаспадарамі свету, іх дом — Сусвет, бо ён змяшчае і іх хату, і сенажаць, і поле, і магілы продкаў. Прыналежнасць герояў да Сусвету падкрэсліваецца ў тэксце неаднойчы: «Богамі хай станем мы паміж людзьмі, Нябеснага князямі міру!» Людзі як дзеці Сусвету, якія здзіўляюцца ўсталяванай гармоніяй наваколля, паказаны Купалам з цеплынёй і любоўю:

Выйшлі, як душы дзве злучаны навек
Выходзяць, кінуўшы магільную жарству,
Светы аглядаць, якія ўзводзіць чалавек...
Прыйшлі мы й дзівімся такому харству! (5, 131)

Касмічны матыў, такім чынам, выразна гучыць у паэме: Сусвет успрымаецца як агульны дом чалавецтва, у якім годнае і пачэснае месца адведзена купалаўскай Гаспадыні. Ей. Той, якую пазней, у паэме «Безназоўнае», Купала выведзе ў вобразе Маладой, што «...на куце ў хаце сваёй села,— Чарка мёду ў руцэ, Пазірае смела». Унутраная сувязь матываў творчасці Купалы не перарывалася, яны перацякалі з твора ў твор, мяняючы формы і акцэнты, нібыта дагаворваючы, дапісваючы тое, што толькі прадчувалася або жадалася раней.

МАСТАЦКІ ПРЫЁМ ЯК СРОДАК РАМАНТЫЗАЦЫІ СТЫЛЮ

Матэрыялам паэзіі як мастацтва з'яўляецца слова. Паэтычны твор нараджаецца дзякуючы пэўнай суладнасці, арганізаванасці слоў. Суладнасць характарызуецца ідэйнай і кампазіцыйнай завершанасцю. Як дасягаецца гэта завершанасць, якім чынам пабудаваны той або іншы мастацкі вобраз,— на гэтыя і іншыя пытанні павінна адказаць паэтыка, якая, аднак, не з'яўляецца нечым іманентным, адарваным ад зместу твора. У пагіярэдніх раздзелах так ці інакш закраналіся некаторыя аспекты паэтыкі: прынцыпы рамантычнай іроніі, часавапрасторавыя суадносіны, сродкі апісання рамантычнага персанажа. Задача гэтага раздзела — паказаць, як праяўляецца рамантычны стыль на ўзроўні «мікраструктуры», даследаваць асаблівасці паэтычнай мовы Янкі Купалы.

Купала як рамантык сфарміраваўся ў дакастрычніцкі час. Аб гэтым сведчаць і тэматыка, і вобразы, і выяўленчыя сродкі яго паэзіі. Тады ж выпрацаваліся ўсе асноўныя жанры, у якіх ён выступаў, адкрышталізаваліся ўлюбёныя мастацкія прыёмы. Фактычна, аналізаваць рамантычны стыль Купалы на ўзроўні моўных сродкаў можна, абапіраючыся толькі на дакастрычніцкі перыяд творчасці, які багацейшы і па аб'ёму напісанага, і па выяўленчай разнастайнасці, асабліва рытмічнап, рытміка-інтанацыйнай. У пазнейшы час мастацкая палітра Купалы ў асноўным звужана паўтарала тое, чаго дасягнуў паэт раней. Гэта было заўважана і літаратуразнаўцамі. Так, англійскі даследчык А. Б. Макмілін у «Гісторыі беларускай літаратуры» пісаў: «Здзіўляючай рысай лепшых купалаўскіх твораў 20-х гадоў з'яўляецца адносная адсутнасць рытмічнага дынамізму, які адыгрываў такую вялікую ролю ў яго папярэдняй творчасці»[1] (Тут і далей пераклад на беларускую мову Л. Казыры.)

Рамантычны стыль метафарычны па сваёй прыродзе. Метафара як мастацкі сродак была абсалютызавана ў паэзіі сімвалістаў, калі, па выказванні Ш. Бадлера, увесь свет уяўляўся паэту лесам, поўным сімвалаў. Але метафара можа разглядацца і як сродак паэтычнай вобразнасці ў самым шырокім сэнсе слова. Яна характарызуе не толькі рамантызм або сімвалізм, але і паэтычнае выказванне наогул. Таму вызначэнне рамантычнага стылю як стылю метафарычнага не поў-

---

[1] McMillin Arnold. A History of Byelorussian Literature from it's Origines to the Present Day. Giessen, 1977. P. 193.

нае. Метафара можа адсутнічаць, а рамантычны стыль можа быць створаны іншымі сродкамі: зацямненнем лагічнага і рэчавага сэнсу слоў, што дасягаецца рытмізаванымі паўторамі, ужываннем паралелізмаў, павышанай эмацыянальнасцю, экспрэсіяй паэтычнага выказвання, напеўнасцю, сістэмай пытальна-клічнікавых інтанацый, стварэннем эфекту лірычнага саўдзельніцтва і інш. Пры гэтым не нейкі асобны сродак, а ўся сістэма іх, якая стварае цэласны арганізм верша, дазваляе гаварыць аб рамантычным стылі як уласцівасці светабачання творцы.

Стыхія рытму

Паводле выказвання А. Твардоўскага, найвышэйшая таямніца паэзіі заключана ў адпаведнасці музыкі верша яго зместу. Інтанацыйная шматстайнасць купалаўскага верша характарызуецца надзвычайнай меладычнасцю, напеўнасцю, дакладнымі абрысамі рытмічнага малюнка, багаццем фонікі і паэтычнага сінтаксісу.

Меладычнасць, музычнасць паэзіі Купалы падкрэсліваліся многімі даследчыкамі. «Паэзія для Купалы пачынаецца з музыкі,— пісаў І. Я. Навуменка.— Музычнасць успрымання, бачання свету — вызначальная рыса яго непаўторнага таленту. Першым ва ўсёй беларускай літаратуры паэт адчуў, што кожная з'ява быцця — пейзажны малюнак, бытавы прадмет, рух інтымнага пачуцця — мае сваю непаўторную музыку, якую трзба ўлавіць, выявіць у найтанчэйшых нюансах, каб, узнавіўшы на струнах уласнай душы, сплавіць з вершаваным словам. Менавіта музыкальны, а не жывапісны, не пластычны бок з'явы, прадмета, малюнка перш за ўсё цікавіць паэта»[1]. Багацце гукавай выразнасці праяўляецца ў рытмічнай арганізацыі вершаў, у рыфмах (знешніх і ўнутраных), у слоўнай інструментоўцы (мастацкім размеркаванні галосных і зычных), у выкарыстанні рытарычных фігур дзеля ўзмацнення эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкі твора. Пра рытм купалаўскіх вершаў пісаў М. Багдановіч, падкрэсліваючы, што гэта буйная імклівая стыхія, якая падпарадкоўвае сабе ўсе астатнія элементы стылю. Сучасныя даследчыкі таксама звяртаюць увагу на гэту асаблівасць. «У многіх вершах Купалы рытмічная аснова настолькі моцная, што можа здацца: ёй прынесены ў ахвяру ўсе астатнія мастацкія кампаненты. Аднак гэта толькі знешняе ўражанне — уся купалаўская метрыка пабудавана па прынцыпу рытмічнага

---

[1] Навуменка І. Я. Янка Купала. Мн., 1980. С. 22.

вылучэння найбольш значных, апорных слоў, слоў-вобразаў»[1]. Рытміка-інтанацыйнае багацце купалаўскіх твораў падкрэсліваў і А. Макмілін: «Тонкая музыкальнасць Купалы, яго адчуванне мовы, рыфмы і, асабліва, рытмічнай структуры прыдаюць яго творам незвычайны лірызм і робяць творчасць Купалы і адметнай і унікальнай»[2].

Як адзначыў тонкі даследчык паэтыкі У. М. Жырмунскі, лірыка песеннага тыпу ўзнікае ў перыяд рамантызму і адразу ж выяўляе рэзкі кантраст з паэзіяй класіцызму, для якой характэрна імкненне да метанімічнага называння прадмета, да перыфразы, да яснасці лагічных сінтаксічных канструкцый, да падкрэсленай зразумеласці рэчавага сэнсу слоў. Песенна-эмацыянальны стыль рамантычнай лірыкі накіраваны перш за ўсё «на цьмянае, хутчэй гукавае, чым сэнсавае, музычна-лірычнае ўздзеянне, пры гэтым яму спадарожнічае зацемненасць элементаў рэчавага значэння»[3]

Напеўнасць лірыкі залежыць не толькі ад ужывання пэўных прыёмаў, але і ад сэнсу, ад эмацыянальнай афарбоўкі твора. Паспрабуем разгледзець, што сабой уяўляе з пункту погляду мелодыкі верш Купалы «Паліліся мае слёзы».

Паліліся мае слёзы
На жывыя вербалозы,
На сухія ачароты,
На глухоты, на сляпоты.

Паліліся мае слёзы,
На спякоты, на марозы,
На глухія непагоды,
Маладыя мае годы.

Паліліся мае слёзы
На заломы, на дзярмёзы,
На надломленыя грудзі,
На ўсё, што было, ёсць, будзе.

Паліліся мае слёзы
На напасці, на пагрозы:
З цяжкай думкай — пакарыся! —
Паліліся, паліліся.

Паліліся мае слёзы

---

[1] Грынчык М. М. Шляхі беларускага вершаскладання. Мн., 1973. С. 206.
[2] McMiliin Arnold. A History of Byelorussian Literatura... P. 195.
[3] Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977. С. 46.

На гасцінцы, перавозы,
На крывавыя паляны,
На забытыя курганы. (2, 136)

Верш, напісаны на самым заканчэнні восені 1909 г., прасякнуты асабістымі матывамі смутку. У ім гучыць выражэнне духоўнай надламанасці, пакуты заціснутага неспрыяльнымі жыццёвымі абставінамі чалавека.

З пункту погляду структуры перад намі акцэнтнаскладовая разнавіднасць танічнага верша з аднолькавай колькасцю акцэнтаў (націскных складоў) і аднолькавай колькасцю ненаціскных складоў паміж імі — двухакцэнтны васьмískладовік з пастаянным націскам на другой і чацвёртай стопах:

		/				/	
—	—	—	—	—	—	—	—
		/				/	
—	—	—	—	—	—	—	—
		/				/	
—	—	—	—	—	—	—	—
		/				/	
—	—	—	—	—	—	—	—

Агульны метрычны малюнак парушаецца толькі двойчы. У адным выпадку вылучаецца радок «З цяжкай думкай — пакарыся!» — у першай стапе знікае пірыхій і з'яўляецца традыцыйны харэічны націск (—´ — —´ — — — — —). Фармальнае вылучэнне прадвызначае ўзмоцненую сэнсавую нагрузку, якую набывае прыведзены радок у кантэксце верша. Па сутнасці, гэтым радком купалаўскі лірычны герой пратэстуе супраць змрочнага збегу абставін, якія змушаюць яго пакарыцца.

У другім выпадку завяршальны радок трэцяй страфы «На ўсё, што было, ёсць, будзе» робіцца груваcткім, цяжкаватым, паколькі ў яго ўваходзіць спандэй, і такім чынам з'яўляецца побач некалькі акцэнтаў (— —´ —´ — —´ —´ — —), змяняецца рытмічны малюнак усяго радка. Спандэй парушае аднатоннасць інтаніравання, выяўленчая роля яго ў даным выпадку — у падкрэсліванні, узмацненні лірычнага перажывання, на якім пабудаваны ўвесь верш, аднак тут — намёк на яго ўсеабдымнасць, усямернасць. Не выпадкова спандэй спалучаецца з такімі лексічнымі тэмамі, якія выражаюць прасторавую («усё») і часавую («было — ёсць — будзе») бязмежнасць, падкрэсліваюць далучанасць душы лірычнага героя да ўсяго светапарадку.

Адчуванню цякучасці, плаўнасці інтанацыі садзейнічаюць пастаянныя жаночыя клаузулы з адкрытымі сумежнымі рыфмамі *(аабб)*.

Верш складаецца з трох перыядаў, якія ўтвараюць анафарычную кампазіцыю. Сінтаксічная анафара (адзіны пачатак кожнага перыяду і кожнай страфы) — «паліліся мае слёзы» — павышае эмацыянальнасць паэтычнай мовы, дзякуючы алітэрацыі на кансанантны «л» узмацняецца музычнае ўздзеянне верша на слухача. Гукавае суладдзе, «л»-алітэрацыя і асананс на «о» ўласцівы для ўсяго верша. Акрамя анафары і сінтаксічных паўтораў значную кампазіцыйную ролю адыгрывае паўтор прыназоўніка «на», што ў даным выпадку садзейнічае нагнятанню лірычнага перажывання.

Характэрным з'яўляецца ўжыванне з гэтым прыназоўнікам акалічнасных назоўнікаў, якія тэматычна тлумачаць, куды льюцца слёзы. Сярод назоўнікаў — назвы канкрэтных прадметаў з эпітэтамі і без эпітэтаў: «жывыя вербалозы», «сухія ачароты», «надломленыя грудзі», «гасцінцы, перавозы», «крывавыя паляны», «забытыя курганы»; назвы з'яў — прыроды, стану, псіхалагічных уяўленняў «спякоты», «марозы», «глухія непагоды», «маладыя ... годы», «заломы», «напасці», «пагрозы»; адцягненыя паняцці — «глухоты», «сляпоты»; група лексічных універсалій — «усё, што было, ёсць, будзе». Такі лексічны адбор сведчыў пра рамантычную стылявую афарбоўку твора, які сваім выяўленчым арсеналам падкрэсліваў вастрыню перажыванняў паэта, быў малюнкам стану душы, а не акаляючага асяроддзя. Першы сінтаксічны перыяд уяўляе сабой градацыю, гэта значыць паступовае павышэнне, нарастанне эмацыянальна-сэнсавай уражальнасці радкоў, калі ад прыватнага матыву, ад канкрэтнай з'явы («Паліліся мае слёзы На жывыя вербалозы») паэт даводзіць лірычнае перажыванне да вышэйшай ступені напружання, да абагульнення («Паліліся мае слёзы... На ўсё, што было, ёсць, будзе»). Выяўленчая моц градацыі ў гэтым вершы павышаецца за кошт скразной ампліфікацыі — накаплення аднатыпных слоўных канструкцый (у даным выпадку назоўнікаў з прыназоўнікам «на»).

Усе гэтыя прыёмы ў сукупнасці садзейнічаюць развіццю напеўнай інтанацыі ў вершы, ствараюць яго своеасаблівы меладычны малюнак. З пункту погляду рэчава-лагічнага сэнсу кожны новы радок, як і кожная наступная страфа, амаль нічога новага не дадаюць да папярэдняга выказвання. Галоўнае ў вершы —не лагічнае развіццё думкі, а эмацыянальнае нагнятанне лірычнага перажывання, таму і выбар слоў, і іх спалучэнне, і кампазіцыйная арганізацыя паўтораў вельмі далёка адстаяць ад лагічнай сувязі рэчаў і з'яў. Яны абумоўліваюцца дамініраваннем настрою, «пачуццёвай устаноўкай». Таму мастацкае

аблічча твора перш за ўсё вызначаюць эмацыянальны характар паэтычнай тэмы і напеўнасць інтанацыі.

Мастацка-псіхалагічнае заданне мяняецца ў залежнасці ад культурна-гістарычнага асяроддзя. Так была абумоўлена змена і змяшанне паэтычных стыляў класіцызму і рамантызму, аўталагічнасці і сімвалізму. Шматстайныя мастацкія сродкі групаваліся ў своеасаблівыя «прыцягненні». Так, рамантычны тып «прыцягненняў» прадугледжваў свой асаблівы адбор слоў і фразеалагізмаў, непазбежнасць лірычных паўтораў і рытарычных фігур, напеўную інтанацыю і інш. «Перажыванні паэтарамантыка «невыказныя» ў лагічна закончанай, раздзельнай і свядомай гутарцы,— пісаў У. М. Жырмунскі,— паэт «падказвае» слухачу недагаворанае ў словах-намёках, эмацыянальна-затуманеных, у напеве — хутчэй, чым у лагічным змесце слоў»[1].

Купала першараднае значэнне надаваў гукавай арганізацыі сваіх твораў, хоць сама па сабе інструментоўка не была для яго самамэтай і заўсёды спалучалася з глыбокім грамадзянска-патрыятычным сэнсам. Сярод улюбёных фанічных прыёмаў паэта — асананс і алітэрацыя, унутраная рыфма, дакладныя і глыбокія клаузулы, гукаперайманне. Галоўная мэта купалаўскай інструментоўкі — забавіўшы прыгажосцю гучання і інтанацыйнай выразйасцю, падкрэсліць асноўную думку верша, абвастрыць яго сэнс. Самі па сабе гукі нейтральныя ў сэнсе мастацкасці, яны не захоўваюць у сабе нейкай думкі, або пачуцця, але асаблівая арганізацыя іх у радку спрыяе экспрэсіўнасці паэтычнага выказвання, дапамагае паставіць патрэбныя акцэнты. Слоўная інструментоўка была вельмі распаўсюджана ў паэзіі сімвалістаў, якая паўплывала на творчасць Купалы. Вялікім майстрам яе быў Валеры Брусаў. Аднак у сімвалістаў гукавы строй верша часам пераважаў над зместам, быў ці не адзінай яго вартасцю, самамэтай. У Купалы змест увасабляўся ў гуку, ствараючы непаўторнае вобразнае адзінства. Вось некалькі прыкладаў бліскучых алітэрацый:

ГРымну я, ГРымыў па сТРунах бунтаРНых.
Доўга блуДЗІў я, блуДЗІў ДЗІрванамі.
ЖаЛь даЛятаў з недаЛёку, даЛёку.
Стрэну калі чаСам дЗе праСвятленне. (2, 62)

Гэта пачатковыя радкі чатырох строф аднаго верша, багатага на алітэрацыі, пры дапамозе якіх ствараецца асаблівая паэтычная выразнасць. Гукапіс «гр-гр-тр-рн» стварае ў першым радку эфект пераймання раскацістых гукаў, на якія здатныя іменна бунтарскія струны, і гэтым радком задаецца эмацыянальны тон усяму вершу. Узмоцнены

---

[1] Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 92.

бунтарскі пачатак у першых радках верша, слабеючы, змяняецца матывам безвыходнасці, з'яўляецца сімволіка церняў і цямніц, што выразна падкрэсліваецца не толькі лексічна, але і фармальна—зменай алітэрацый: на «л» у трэцяй страфе і на «с» у апошняй, чацвёртай.

Ёмістасці і значнасці паэтычнага выказвання ў гэтым вершы садзейнічае стылістычны прыём здваення, які ў спалучэнні з алітэрацыяй дапамагае ўзмадніць эмацыянальнае ўздзеянне твора. Прыём здваення ўжыты тут дзеля завастрэння адчування пакутлівага і маруднага прасвятлення народа, а таксама тытанічных намаганняў асобы, каб давесці народ да гэтага прасвятлення. «Грымну я, грымну», «блудзіў я, блудзіў», «з недалёку, далёку» — гэтыя паўторы, карані якіх у фальклорнай песеннай традыцыі, не толькі арганізуюць гукапіс, падкрэсліваюць меладычны пачатак верша, але знаходзяцца ў лагічнай сувязі па кантрасту з наступнымі парамі лексічных паўтораў: «церні, за цернямі церні», «сыходзяць, ідуць пакаленні», «усе ад цямніц да цямніцаў». Гэта група паўтораў акцэнтуе адчуванне неўладкаванасці, безвыходнасці быцця, марнасці намаганняў асобы што-небудзь паправіць у грамадстве. Фармальныя прыёмы моцна звязваюцца з рухам паэтычнай думкі, больш таго, сама думка і ўвесь змест твора знаходзяць у іх сваё мастацкае выяўленне.

Прыклад адменнай купалаўскай алітэрацыі, абумоўленай пэўнымі мастацкімі задачамі,— верш «Адцвітанне»:

Не шаСцяць калаСы,
Звон не валіЦЦа з каСы,
Не кладуЦЦа ў Стог плаСты,
Толькі СыплюЦЦа ліСты
На яловыя куСты,
На Сухія вераСы. (2, 135)

Тут алітэрацыя на «с» і «ц» выклікана чыста эстэтычнымі задачамі. Паэт імкнецца агучыць працэс адцвітання прыроды. Аднак яго верш — не проста паэтычны малюнак. У Купалы пейзаж суадносіцца з душой і перажываннямі лірычнага героя, таму не выпадкова, апрача выразнага гукапісу, у вершы прысутнічаюць паралелізмы: кантрастны паралелізм, пабудаваны на сукупнасці адмаўляльнага і сцвярджальнага пачатку ў першых дзвюх строфах, а ў трэцяй страфе — паралелізм псіхалагічны, у аснове якога ляжыць суаднесенасць знешняга стану прыроды і ўнутранага стану чалавека.

Унутраны стан пры гэтым уплывае на знешні і падпарадкоўвае яго сабе. Суб'ектыўнасць светабачання, такім чынам, аказваецца дамінуючай, імпрэсія, уражанне ствараюць асноўную выяўленчую сутнасць верша:

Змога вольная снуе,
Вочы ўставіўшы свае,
То галубне, то пужне.
Сэрца б'ецца у паўсне,
Думка сэрцу аб вясне
Здрадны голас падае. (2, 135)

Верш вызначаецца наступнымі рытміка-інтанацыйнымі характарыстыкамі: у першым радку першай страфы назіраецца сцяжэнне паміж другой і трэцяй стопамі, гэта надае пачатку твора энергічнасць перад плаўнасцю далейшага паэтычнага выказвання. Метр верша — чатырохстопны харэй з аблегчанымі пірыхіем першай і трэцяй стопамі і ўсечанымі чацвёртымі стопамі, якія ўтвараюць мужскія клаузулы. Першая і трэцяя строфы маюць адкрытыя мужчынскія рыфмы, другая характарызуецца закрытай рыфмоўкай. Строфы-сексціны арганізаваны рыфмай па наступнай схеме: *аабвба*.

Рытміка-інтанацыйны малюнак верша дапаўняецца падобнасцю сінтаксічных канструкцый. З васемнаццаці радкоў трынаццаць уяўляюць сабой простыя сказы, якія супадаюць з даўжынёй радка і ў якіх суб'ект і прэдыкат не абцяжараны мноствам дадатковых членаў сказа і кандэнсуюць у сабе асноўную сэнсавую і эмацыянальную нагрузку. Экспрэсія і дынамізм паэтычнага выказвання павялічаны тым, што асноўныя акцэнты расстаўлены на дзеясловах, яны з'яўляюцца апорнымі, ключавымі словамі. Складаны комплекс паэтычных прыёмаў стварае своеасаблівае ўздзеянне на слухача. «Не гукамі як такімі, а словамі, якія гучаць, гэта значыць асэнсаванымі гукамі, у песеннай лірыцы хвалюе нас і выклікае лірычны «настрой» іменна эмацыянальна афарбаваная мова, лагічна не акрэсленая, затуманеная, таямнічая і сугестыўная, у якой гучанне афарбавана пэўным псіхічным тонам»[1].

Узмацненню эмацыянальнага гучання паэтычнай мовы садзейнічае гармонія галосных або асананс — прыём даволі распаўсюджаны ў паэтыцы Купалы. Часдей да яго звяртаюцца пры паэтычным асэнсаванні з'яў прыроды, каб паказаць іх сугучнасць чуйнай чалавечай душы. Верш «Бор» пабудаваны на асанансах, асабліва багатая на іх першая страфа, яна ж і завяршае верш, утвараючы кальцавую кампазіцыю:

Цёмна і хмарна, хмарна і цёмна,
Як ноч, пустынна раскінуўся бор;
Горда над нівай высіцца соннай,
З небам вядзе патайны разгавор. (2, .34)

---

[1] Жирмунский В М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 91.

Націскныя галосныя ўтвараюць наступную схему:

о—а—а—о
о—ы—і—о
о—і—ы—о
е—е—ы—о

Асананс у даным выпадку садзейнічае не толькі гарманічнаму гучанню верша, але і дапамагае ўзмацніць сілу мастацкага ўздзеяння паэтычнай мовы, стварае эфект прыналежнасці да нечага ўзвышана таямнічага, звязанага з чаканнем, душэўнай тугой. Гэтая «невыразнасць», «няпэўнасць» паэтычнага пачуцця ўвасабляецца ў рытарычных фігурах — пытаннях, якія разлічаны не на атрыманне адказу, а на згушчэнне лірычнага перажывання. Пытанні разгортваюцца ў складаную сістэму сінтаксічнага паралелізму, агульны сэнс якога далёкі ад «запытальнага». Лірычны герой імкнецца спасцігнуць вышэйшыя матэрыі свету, падслухаць «голас» гэтага свету і адчуць сябе прыналежным да яго:

Што ты, аб чым ты, бор неспакойны,
Гэткую гутарку ў шуме завёў?
Ці сваёй доляй ты недавольны,
Ці што не так ты на свеце знайшоў?
А можа ведер, што скрозь гуляе,
Што-небудзь новае збаяў табе?..
Эй, гавары ты, пушча глухая!
Слухаць прыйшоў я здалёку цябе... (2, 34)

Затушоўванню лагічнага сэнсу садзейнічаюць асанансы ў вершы «У вечным боры...» Тут выразна адчуваецца дыханне эстэтыкі сімвалізму, якую Купала імкнецца падключыць да ўласных творчых задач. Сімвалізаваная мастацкая ідэя панавання дёмных сіл над светам выражаецца ў вершы сродкамі ўмоўна рамантычнай вобразнасці. Лексічныя паняцці максімальна адцягнены ад рэальнага рэчавага сэнсу слоў, далкам накіраваны ў эмацыянальны план уздзеяння верша: на згушчэнне ўражання, эмоцыі, пачуцця, што асабліва характэрна для стылю рамантычнага:

У вечным боры цемнатворы
Скачуць, плачуць, весяляцца;
Жнуць, збіраюць дзіва-жніва
У сонным полі, ў горкай долі.
Ночай ходзяць, днём заводзяць,
Твораць, мораць яснагляды;
Веюць, сеюць плесні ў песні
На палаці ў кволай хаце.

Гармонія галосных у метрычнай сістэме чатырохстопнага харэя прадстаўлена наступным чынам:

е—о—//—о	о—о—о—о
а—а—//—а	о—о—//—а
у—а—і—і	е—е—е—е
о—о—о—о	//—а—о—а

Знакам // адзначаны стопы з пірыхіем, дзе галосны рэдукуецца і не ўключаецца ў сістэму асанансаў. Асанансы спадарожнічаюць асабліваму словаўжыванню. Ключавое слова «цемнатворы» валодае надзвычай яркай выяўленчай сілай і ў той жа час значэнне яго даволі невыразнае, неканкрэтнае. Яно асацыіруецца з нейкімі міфічнымі істотамі, намеры якіх нядобрыя, але адназначна іх назваць нельга, нават нягледзячы на тое, што дзеянні, у якіх рэалізуюцца намеры, дастаткова зразумелыя, звычайныя («скачуць, плачуць, весяляцца», «жнуць, збіраюць...»). Хаатычнасць і бессэнсоўнасць іх дзеянняў нагадвае шабаш відмаў, аб гэтым жа гавораць і дапаўненні, што паясняюць дзеясловы: іх сэнс зацемнены і накіраваны на тое, каб падкрэсліць, што вакол робіцца нешта невытлумачальнае («збіраюць дзіважніва», «твораць, мораць яснагляды», «веюць, сеюць плесні ў песні», «скрыпам, шыпам маладзяцца» і г. д.). Канкрэтна, лагічна немагчыма апісаць, што тут адбываецца, паколькі ўсякія простыя параўнанні так ці інакш абядняюць сімвалічны сэнс верша. Пачуццё і падсвядомасць, на якія ўздзейнічае паток гэтых вобразных асацыяцый, улоўліваюць «невыражальны», унутраны, схаваны сэнс верша дзякуючы яго мелодыцы, асаблівай, дэласпай рытміка-інтанацыйнай пабудове і настрою, якім ён працяты.

Надзвычай багатым сродкам выяўленчасці з'яўляюцца ўнутраныя рыфмы купалаўскіх вершаў, якія знітоўваюць, кампануюць шматлікія яго творы. Мы часта не заўважаем, наколькі добра зроблены купалаўскія вершы іменна дзякуючы майстэрству валодання паэтычным прыёмам. Знешне ўсё здаецца вельмі проста: думка паэта натуральна і нязмушана выліваецца ў радкі. Гэта сапраўды так і ёсць, таму што сам мастацкі прыём арганічны для Купалы, у ім выражана светаўспрыняцце паэта. Таму прыёмы нідзе не выпіраюць і каштоўныя яны не самі па сабе, а ў адзінстве, у адэкватнасці мыслення мастака спосабу выражэння гэтага мыслення. Такая адэкватнасць па плячы толькі геніяльна адоранай асобе.

Унутраная рыфма звязвае словы ў вершы асацыятыўна, падкрэсліваючы іх стылявое адзінства. Не пералічыць усіх твораў Купалы з адладжанай унутранай рыфмоўкай. Вось толькі некалькі прыкладаў. У вершы «Песня званара», прысвечаным В. і М. Ластоўскім, першы і

трэці радкі кожнай страфы маюць унутранае гукавае адзінства частак, раздзеленых паміж сабой цэзурай і звязаных рыфмай:

I 1. На высокай гарэ, дзе ніхто не арэ…
3. Там збудую, ўзвяду нізі ўсёй на віду…
II 1. І завешу я звон з усіх чыета старой…
3. Як пушчу яго ў ход, склічу ў міг карагод…

На працягу ўсяго верша рыфмуюцца розныя граматычныя катэгорыі і розныя граматычныя формы слоў, таму пры наяўнасці стылявога адзінства няма стылістычнай аднастайнасці. Верш вылучаецца гукавым багаццем, надзвычай выразна акрэслены яго рытм, пазначаны рысамі рэчэтатыўнага былiннага характару. Дзякуючы ўнутранай рыфмоўцы забяспечваецца ўнутранае адзінства ўсіх кампанентаў верша, дасягаецца абумоў'ленасць змены паэтычных малюнкаў з кожным новым радком:

На мой кліч вечавы хто жывы, чуць жывы,
Пад гарою касой загамоне,
Гулам звона скажу, сцежку-шлях пакажу
На прыволле, на ўродныя гоні!(2, 139)

Матыў верша традыцыйны для Купалы: абуджэнне народа, які спіць, звонам — голасам праўды. Вобраз званара выконвае тую ж мастацкую функцыю, што і вобразы гусляроў, прарокаў у іншых творах, ён закліканы паказаць шлях да лепшай долі, да шчасця. Важную стылістычную ролю адыгрываюць тут непрыкметныя на першы погляд паўторы. Іх выяўленчая сіла накіравана на падкрэсліванне, акцэнт: «На мой кліч вечавы хто жывы, чуць жывы». Гэта дасягаецца, па-першае, інверсіяй эпітэта («кліч вечавы»), па-другое, далучэннем наступнай групы слоў («хто жывы»), якая надае новы сэнс выказванню, па-трэцяе, далучэннем групы слоў («чуць жывы») шляхам «падхоплівання», якое не паведамляе новага сэнсу, але надае папярэдняму выказванню дадатковае адценне надзвычайнай напружанасці. Мастацкі сэнс гэтых прыёмаў заключаны ў абвостранасці, згушчанасці лірычнага перажывання, што дасягаецца як усім зместам радка, так і тымі фармальнымі прыёмамі, у якія гэты змест апрануты. «... Хто жывы, чуць жывы...» — такое мастацкае выражэнне ледзь ісиуючага жыцця патрэбна паэту і дзеля таго, каб падкрэсліць, узмацніць сцвярджальны пачатак наступнага радка: магутную сілу мае вечавы прызыў — нават той, «хто жывы, чуць жывы», устане і «пад гарою касой загамоне».

Своеасаблівы рытміка-інтанацыйны малюнак мае верш «Ноч за ночкай...» Ён таксама шмат у чым абумоўлены ўнутранымі рыфмамі, сгіецыфічнай гукавай арганізацыяй верша:

Ноч за ночкай ідзе, сцішна, тайна брыдзе,
Рассявае трывогу-знямогу;
Цені густа кладзе на пяску, на вадзе,
Ацямрае гасцінец-дарогу. (2, 134)

Унутраная рыфма разбівае першы радок на дзве часткі, прычым другая частка тлумачыць першую, надае ёй новае адценне сэнсу. Гукавае суладдзе стварае рытм, спрыяе ўражанню неперарыўнасці руху, дынаміцы жыцця. Верш вызначаецца цэласнасцю ўспрыняцця, чытач паглыбляецца ў стыхію паэтычнай музычнасці, дзе сама ідэя верша нібы раствора на ў гармоніі гукаў. З гэтай мэтай уводзяцца ў верш гукаперай мальныя элементы, якія прысутнічалі і ў «Адцвітанні», і ў «Грымну я, грымну...»

Лірыка Купалы вылучаецца багаццем рытарычных фігур — пытанняў, заклікаў, зваротаў, якія дзякуючы асаблівай інтанацыі узмадняюць эмацыянальнасць паэтычнага выказвання. Пытанні ў Купалы маюць самыя розныя адценні — ад элегічнага да публіцыстычнага. Розніца паміж імі заключаецца ў характары саміх пытанняў, у агульным сэнсе верша. Напрыклад, у вершы баладнага жанру «Зімовая ноч» намаляваны тыповы для гэтага жанру пейзаж: зімовая дарога, ноч, ваўчынае выццё, глуш:

Цягнецца каняжка,
Сані — за канём;
Янка пад сярмяжкай
На санях клубком... (2, 71)

Янка сніць пра светлую долю, але верш заканчваецца элегічным, эмацыянальна афарбаваным пытаннем, у якім адчуваецца лірычнае хваляванне, спачуванне свайму герою. Прачытваецца ў пытанні і безвыходнасць, прадвызначанасць лесу героя, хоць фактычнага адказу на пытанне няма:

Міла ў думках брэдзе,
Цешыцца праз сон,
Але ці даедзе?
Ці даедзе ён?.. (2, 72)

Асаблівую баладную інтанацыю надае «падхопліванне» пытання ў апошнім радку — прыём, які выклікае смутак, спачуванне. Застаецца недагаворанасць, якая рамантызуе настрой верша. Матыў тугі ўзмацняе драматызм.

Зусім іншыя пытанні пастаўлены ў вершы «Памяці С. Палуяна»:

Куды ідзём?.. куды пракляцце нас вядзе?
Якія далі здабываем?
Дзе гарт, надзея, вера ў будучыню — дзе?
Чым сэрцы, думы акрыляем? (2, 223)

Душэўнае хваляванне, перапоўненасць супярэчлівымі пачуццямі і жаданнямі, горыч непапраўнай страты і пошук вінаватых — усё пераплялося ў гэтым эмацыянальным згустку, абумовіла абрывісты рытм, публіцыстычны пафас верша. Купала ўжывае шматлікія ўсхваляваныя лірычныя воклічы і звароты:

Якіх не роіў сноў аб старане сваёй,
Не верыў у свой народ нязменна! (3, 224)

Спі, дружа мой, сявец у родных слоў сяўбе
Па нашай дрэмлючай старонцы! (3, 225)

Рытарычныя фігуры, частыя шматкроп'і, якія падкрэсліваюць недагаворанасць, перапоўненасць пачуццём, адцягнена сімвалічная лексіка («ярмо упадку, слепаты», «адвагу выгнала трывога», «прабуды з'явай», «новы ўсход») і канкрэтная лексіка, пастаўленая ў кантэкст, які робіць яе алегарычнай («сцяжыны замкнуты туды, дзе ясны быт», «з каица ў канец залеглі толькі туманы», «любіў даль светлага прыволля, як арол»), імклівы і адначасова ўзважысты рытм — усё гэта надае вершу надзвычайную экспрэсіўнасць, эмацыянальнасць і драматычную напружанасць.

Пытанні і воклічы побач з іншымі элементамі мікраструктуры з'яўляюцца знешнімі прыкметамі рамантычнага стылю, яны спрыяюць узмацненню суб'ектыўна эмацыянальнага ўздзеяння паэтычнага выказвання. З імі звязана ўзмоцненая экспрэсія, інтанацыйная выразнасць, пэўная лірычная таямнічасць (пры напеўнай інтанацыі) і публіцыстычны напал (пры пафаснай, дэкламацыйнай паэтычнай мове).

Урокі дасканаласці

Інтанацыя абумоўлівае ўжыванне пэўных сінтаксічных фігур, якія матэрыялізуюць яе. Паэтычны сінтаксіс Купалы разнастайны, ён багата прадстаўлены шматлікімі лірычнымі паўторамі і паралелізмамі. Многія з паэтычных прыёмаў, у тым ліку сродкі паэтычнага сінтаксісу, былі даведзены да гранічнай ступені дасканаласці, якая часам перарастала ў самамэту ў эстэтыцы сімвалізму. Прыйшоўшыя ў сімвалізм праз рамантызм, а ў апошні — праз засваенне паэтыкі фальклору, паўторы і пар алел ізмы нібы вярталіся ў паэтыку рамантызму пазнейшага перыяду, характэрнага для абуджаных на хвалі рэвалюцыйнага пад'ёма нацый, у якіх адбываўся бурны працэс адраджэння і развіцця культуры. Гэта назіралася ў той час, калі для развітых краін эпоха рамантызму была ўжо пройдзеным этапам, калі яны зведалі эпоху мадэрнізму ў мастацтве, які, маючы свае станоўчыя бакі,

паўплываў на далейшае развіццё мастацтва ў еўрапейскіх краінах. Ва ўсякім разе абмінуць яго вопыт было і немагчымым і немэтазгодным. Тое дадатнае, што было ў мадэрнізме (у нашым выпадку гаворка ідзе пра сімвалізм),— пошук формы, віртуознасць валодання мастацкімі сродкамі, адстойванне мастакоўскага права на спецыфічнае бачанне свету, хоць шмат у чым і спалучалася з позай, усё ж уздзейнічала на выпрацоўку мастацкага густу і мастацкай пазіцыі. Нават нягледзячы на тое, што свядомай устаноўкі, арыентацыі на эстэтыку мадэрнізму ў беларускіх паэтаў пачатку XX ст. і, ў прыватнасці, у Купалы не было. Тым не менш «школу сімвалізму» Купала прайшоў, і гэта адбілася ў яго паэтыцы.

Аналізуючы паэзію рускага сімвалізму, В. Жырмунскі адзначаў, што эстэтычная аснова прынцыпаў паўтораў і паралелізмаў — у імкненні да згушчанасці ўражання, да напружанасці і яскравасці мастацкага ўздзеяння. Гэтыя з'явы былі ўласцівы і напеўнаму, эмацыянальна-ўзрушанаму рамантычнаму стылю. Эмацыянальнасць стылю Купалы, характерную для рамантызму, падкрэсліваў у 20-х гадах прафесар БДУ А. Н. Вазнясенскі: ён разглядаў яе як характэрную асаблівасць купалавап паэтыкі.

У пасляваенны час адным з першых паставіў пытанне аб вывучэнні паэтыкі Янкі Купалы паэт Максім Лужанін. «Мала сказаць,— слушна пісаў ён,— што ў Янкі Купалы мы знаходзім гарманічнае паяднанне формы і зместу, трэба высветліць, у чым яно выяўляецца і якімі сродкамі дасягаецца. Іменна велізарны сацыяльны дыяпазон Купалы, яго народнасць і прымушае задумвацца і ставіць пытанне аб вывучэнні паэтыкі пісьменніка, аб усіх тых выяўленчых сродках, якімі ён уладаў і карыстаўся, ствараючы высокія ўзоры паэзіі»[1]. М. Лужанін засяродзіў увагу на багацці і разнастайнасці вершаваных памераў Купалы, нават наяўнасці пераходаў іх у адным творы, адзначыў перавагу харэічных памераў (асабліва ў вершах гнеўных, палымяных, заклікавых).

Тонка адчуваў прыроду паэтыкі Купалы Варлен Бечык. У артыкуле «Эмацыянальная ўлада слова» ён адзначаў асаблівую манеру Купалы «праз ужыванне паўтора або рэфрэна перадаваць рух часу на пэўным адрэзку чалавечага жыцця»[2]. Даследчык акцэнтаваў увагу на дакладнай аркестроўцы галосных, адзначаў надзвычайнае багацце рытмічнага малюнка купалаўскіх вершаў, майстэрства паэта прыму-

---

[1] Лужанін М. Уладар беларускай песні // Літ. і мастацтва. 1947. 28 чэрв.
[2] Бечык В. Эмацыянальная ўлада слова // Літ. і мастацтва. 1960. 21 чэрв.

шаць «адзін і той жа памер то гучаць палымяным заклікам («Гэй, наперад!»), то мяккімі элегічна-мінорнымі гукамі («Як у лесе зацвіталі»)[1].

Такім чынам, узмацненню эмацыянальна вобразнай афарбоўкі твораў у Купалы садзейнічаюць розныя віды паўтораў. Распаўсюджаны простыя адэкватныя паўторы асобных слоў, як напрыклад: «цёмна і хмарна, хмарна і цёмна»; «магутнае слова ты, роднае слова»; «грымну я, грымну па струнах бунтарных»; «выйду, выйду я з хацінкі». Сваім паходжаннем звязаныя з фальклорна-песенны традыцыяй паўторы ствараюць рамантычную элегічную напеўнасць купалаўскага стылю.

Спецыфікай баладнага жанру выкліканы паўторы прыназоўнікаў і лічэбнікаў у вершы «Песня-казка». Пастаяннае вяртанне да адной тэмы надае вершу асаблівую музычнасць, кампазіцыйную завершанасць, арнаментальнасць:

Гэй! далека за морам за сінім
Ёсць адна старана, ёсць адна...
Гэй! далека за лесам, за борам
Ёсць адна старана, ёсць адна...
Гэй, далека за хатай, за вёскай
Ёсць адна старана, ёсць адна... (.2, 286)

Паўторы ўтвараюць устойлівы сінтаксічны паралелізм, Уся ж балада ў дэлым пабудавана на страфічным супастаўляльным і псіхалагічным паралелізме. Вось прыклад псіхалагічнага адмаўляльнага паралелізму, пры якім пэўныя моманты чалавечага жыцця суадносяцца са з'явамі прыроды і адмаўляюць адзін аднаго:

Не арлы, сакалы на даліну
Па дабычу-нажыву лятуць —
Два удальцы да аздобнай дзяўчыны
У яе хорам цудоўны бягуць. (2, 287)

Словы, якія паўтараюцца, могуць быць раздзелены і іншымі кампанентамі фразы:

Едуць дзень, едуць ноч, едуць доўга,
Дзяцюк з той, а князь з той стараны;
Таму пнём, таму шляхам дарога;
Яны едуць, і едуць яны... (2, 287)

Створаны эфект замаруджанасці, працягласці дзеяння перад значнасцю падзей, якія разгорнуцца ў баладзе далей.

Распаўсюджаны ў Купалы паўтор -—варыяцыя словаформы: «за годам год, за родам род»; «па зменах змен»; «за стогнам стогн»; «хваля за хваляю коціцца»; «дух такі вольны вольнага духа»; «нарадзіўся на долю-нядолю» і г. д. Пра выпадковасць тут гаварыць неправамерна,

[1] Там жа.

гэта ўнутраная ўстаноўка аўтара на мастацкі прыём, свядомы пошук гэтага прыёму як сродку ўзбагачэння паэтыкі. Аздобленасці верша служыць і такая разнавіднасць паўтору, калі канец перадапошняга радка становіцца пачаткам наступнага:

А лес быў цёмны, як дно мора,
Як мора дно, быў нем і глух. (2, 244)

Або:

Абыймецца з небам, пакоціцца ў мора,
У вялікае мора людскога жыцця. (2, 197)

Роля гэтых паўтораў — у згушчэнні эмацыянальнага перажывання, у наданні рамантычнага каларыту творам.

Выяўленчым характарам адрозніваецца ў Купалы таўталогія (напрыклад: «Абнімі ты мяне, маладая, Абніманнем гарачым, агністым»), да якой паэт прыбягае не з-за недахопу адпаведнага слова, а ў выніку перабольшанага душэўнага хвалявання, якое да канца не магло ўвасобіцца ў адной слоўнай форме. Паводле В. М. Жырмунскага, такое словаўжыванне характэрна для паэтыкі рамантызму.

Вялікую групу паўтораў складаюць словы, што вынесены ў пачатак страфы. Яны ўтвараюць больш ці менш паслядоўны рытміка-сінтаксічны паралелізм — анафару. Прыкладаў анафары ў паэзіі Купалы даволі шмат:

Дзе неба — як неба,
Дзе доля — як доля,
Дзе хлеба — шмат хлеба,
Дзе воля — раздолле! (2, 60)

Як бачым, такім чынам дасягаецца стройная кампазіцыйная пабудова верша, прычым змест яго застаецца адцягнена-сімвалічным у разуменні таго, якая павінна на зямлі панаваць гармонія і якое існуе рэальнае становішча рэчаў.

У вершы «Мая малітва» кожная страфа пачынаецца са слова «малюся»: «Малюся я гэтаму сонцу на небе», «Малюся я небу, зямлі і прасторы...» (3, 115). Выключэнне складае толькі першая страфа, дзе анафара прымеркавана да трэцяга радка. Прыём змацоўвае ўнутраную структуру верша, яе дасканаласць нібы падкрэслівае і дасканаласць касмічнай светабудовы, да якой апелюе паэт у вершы, знаходзячы сугучча паміж ёю і ўласнай беспрытульнай душой, поўнай высокіх памкненняў.

Паслядоўны страфічны паралелізм характарызуе верш «Дзе?», у якім шматлікія строфы пачынаюцца з рытарычных пытанняў, накіраваных на згушчэнне лірычнага перажывання. Тое ж самае назіраецца ў вершы «Мая вера», які пачынаецца рэзкім катэгарычным

прэдыкатам, і на яго ж падае асноўная сэнсавая нагрузка анафарычных строф: «Не веру ідалам паганым» (1), «Не веру купленым пракам» (2), «Не веру ў фокуснікаў цуды» (3), «Не веру ў каменны багоўні» (4). Анафары спрыяюць завастрэнню публіцыстычнага пафасу верша, выразнаму размежаванню рэчаў і паняццяў, якія выключаюць усялякі кампраміс. Заканчваецца верш паралельнай усяму папярэдняму выказванню страфой з прэдыкатам «веру», якая гучыць як своеасаблівае крэда паэта, з'яўляецца сцвярджэннем яго жыццёвай і мастакоўскай пазіцыі: «У народ і край свой толькі веру. І веру ў самаго сябе».

Тую ж самую ролю ўзмацнення, згушчэння ўражання выконваюць паўторы ў вершы «Я не для вас, паны, о не...», дзе катэгарычнасць выказвання змацоўваецца пастаяннай кампазіцыйнай эпіфарай — аднолькавым завяршэннем страфы. Дзякуючы гэтым прыёмам надзвычай рэльефна выступае грамадзянскі пафас твора, павышаецца яго напал, экспрэсіўная выразнасць.

Лірычныя паўторы — анафары, паралелізм, эпіфары — нярэдка суправаджаюць купалаўскія вершы аб каханні («Быў гэта сон...», «Не судзіла доля», «А яна...», «Значыць трэба было», «Успомні»), Яны спрыяюць паглыбленню лірычнага пачуцця, элегічных настрояў, надаюць вершам кампазіцыйнае адзінства, інтанацыйную выразнасць.

Быў гэта толькі сумны сон
Душы расплаканай маей,
Што сярод бледных будных дзён
Я свята меў, глядзеў святлей.

Быў гэта толькі суммы сон,
Што у вачах яе скрозь смех
Чытаў святы сабе закон
Кахання шчырага і ўцех.

Быў гэта толькі сумны сон,
Што вось інакшая яна
І пойме болю майго стогн,
Зірне ў душу маю да дна... (3, 281)

Першы радок выконвае ролю своеасаблівага акорда, пасля якога гучыць мінорная тэма адсутнасці разумення паміж закаханым паэтам і яго абранніцай. Анафарычная кампазіцыя падкрэслівае драматызм сітуацыі, разрыў паміж прадчуваннем, жаданнем кахання і немагчымасцю ўвасаблення гэтага жадання, спраўджання прадчування.

Нават тэма кахання, якая выклікана, безумоўна, глыбокімі асабістымі пачуццямі, драмамі і перажываннямі, падключана ў Купалы да

асноўнага канфлікту, які выяўляе аблічча рамантызму, рамантычнага светаадчування. Гэта матыў непаразумення паміж высокімі памкненнямі Паэта (адпаведна на ролю Асобы тут прэтэндуюць і Прарок, і Сам) і неабуджаным натоўпам, або ў інтымнай сферы — Паэта, лірычнае перажыванне якога наструнена да такой ступені, што адгукаецца ў Сусвеце, і той, якую ён гатовы абагавіць, але якой увогуле не патрэбна паэтава абагаўленне («А яна?.. А яна была толькі... дзяўчына!..»).

Як ужо пісалася, прыём паўтораў быў надзвычай распаўсюджаны ў эстэтыцы рускага сімвалізму, асабліва прыхільна ставіўся да яго Валеры Брусаў. І ў рускі сімвалізм і ў паэтыку Купалы гэты мастацкі сродак прыйшоў праз класічную рамантычную традыцыю. Лірычны паўтор — «спрадвечная прыналежнасць традыцыйнага баладнага стылю,— адзначаў В. М. Жырмунскі,— карыстаюцца ім у лірычных вершах як сродкам згушчэння эмацыянальнай, лірычнай настраёвасці»[1]. Даследчык бачыў пры гэтым падобнасць сімвалістаў і рамантыкаў.

Своеасаблівы від паўтораў уяўляе сабой полісіндэтон або шматзлучнікавасць, калі выкарыстоўваюцца адны і тыя ж злучнікі паміж аднароднымі сказамі. Гэты прыём даволі распаўсюджаны ў фальклоры. Характэрны прыклад полісіндэтону ў Купалы знаходзім у баладзе «У купальскую ноч», якая ў цэлым адрозніваецца разнастайнасцю паўтораў. Тут ёсць мастацкая таўталогія («успамінкі ўспамінае», «лазіць лазам», «скача скокі», «з верай вернай», «кветкі пільна я пільную», «на замкоў замкнёна сорак», «жалейка жальма жаліла»), анафара («Шоў я полем, сенажацяй, Шоў гарою і далінай»), анафара з сінтаксічным паралелізмам і полісіндэтонам («А нашто мне над калыскай...», «А нашто ж мне на вяселлі...», «А нашто ж мне на каляды», «А нашто ўсё гаварыла» і г. д.). Гэтак пачынаецца цэлы рад строф, якія ўтвараюць страфічны паралелізм. Звернем увагу на яшчэ адзін характэрны прыклад полісіндэтону ў гэтай баладзе:

А ён блудзіць, ходам ходзе
Тамка, тутка, далей, бліжай,
То скрадаецца, як злодзей,
То бярэцца плазам-крыжам.
То абыйме дрэва-елку,
То рукамі водзіць пуста,
То пагоніць з хвойкі белку,
То спужае птушку з куста. (3, 34-35)

[1] Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 163.

Полісідэнтон спрыяе нарастанню дынамікі паэтычнага выказвання, надае адценне прадвызначанасці пошукам героя, бессэнсоўнасці яго намаганняў і ў той жа час характарызуе героя як настойлівага ў імкненні дасягнуць пастаўленай мэты чалавека. Такім чынам, фармальны, здавалася б, на першы погляд прыём адкрывае багатыя выяўленчыя магчымасці, з'яўляецца не толькі кампазіцыйным аздабленнем верша, але і паглыбляе яго сэнсавае ўспрыняцце, надае яму новыя нюансы.

Каб дасягнуць пэўнага выяўленчага эфекту, Купала прыбягае да варыянтаў радкоў і строф, якія ўтвараюць адпаведныя лейтматывы. Гэты прыём паэт часта ўжывае ў лірычных вершах. Напрыклад, у вершы «Асеннім вечарам» прысутнічаюць дзве групы лейтматываў: бязрадаснай думкі, якая трывожыць паэта («А думы, гаротныя думы, Плывуць і плывуць, як крыніца» — «І думка адна, злыбядніца, Назойліва цісне пытанне»), і бязрадаснага неўладкаванага жыцця, незадаволенасці ім («Бязрадасны гімн пражытому... Быцця свайго бачыш дажынкі» — «Ці ж варта было і радзіцца, каб толькі цярпець безустанне?!).

Верш «Я ад вас далека» цалкам пабудаваны на варыяцыях аднаго матыву ў кожнай страфе — васьмірадкоўі. Паэт быў у гэты час у Пецярбурзе, далека ад роднага краю, смутак па ім і выліўся ў вершы, які вяртаў душу і думкі паэта на Бацькаўшчыну. Паслядоўна «вядзе» кампазіцыйнае адзінства анафара «Я ад вас далека...» — з яе пачынаецца кожнае васьмірадкоўе, а затым страфа разварочваецца як аитытэза папярэдняму выказванню: «Але думкай, сэрцам толькі вас і знаю, Як і жыў, жыву я ў сваім родным краю». Паслядоўнае выкарыстанне анафары і супрацьстаўлення («Я ад вас далека... Дзеліць нас паўсвета,— А жыву ж я з вамі і зіму і лета») утварае страфічйы паралелізм з выразна акрэсленымі сінтаксічнымі перыядамі — кожнае васьміpадкоўе ўяўляе сабой закончаны верш з варыяцыяй аднаго матыву. У плане развіцця ідэі кожны наступіны перыяд практычна нічога новага не дадае да папярэдняга выказвання. Галоўная ідэя была ўжо сканцэнтравана ў першай страфе, верш мог быць закончаны на гэтым, аднак стыхія пачуцця патрабавала ўвасаблення. У музыцы адну і тую ж тэму можна сыграць у розных танальнасцях, гукавая палітра пры гэтым будзе розная. Нешта падобнае адбылося і ў купалаўскім вершы. Кожная новая страфа — гэта новая танальнасць, у якой па-новаму гучыць асноўны матыў. Не выпадковае і чыста знешняе супадзенне — купалаўскі верш напісаны страфамі-актавамі, падказанымі танчэйшай мастакоўскай інтуіцыяй

паэта. Важнай у канцэптуальных адносінах з'яўляецца другая палавіна першай страфы:

І няма на свеце так вялікай меры,
І няма на свеце так каваных дзвераў,
Каб хоць на часіну ў будні ці ў нядзелі —
Беларусь са мною разлучыць пасмелі! (2, 192)

Кожны наступны сінтаксічны перыяд дае варыяцыю гэтай думкі ў нейкай канкрэтнай форме, узбагачаецца прыватнымі дэталямі: паэт з любоўю ўспамінае «пушчы Белавежскай гоман», «з плытнікамі Нёман», «бярозкі беларускай вёскі» і г. д. Лагічна вынікаюць з тэксту паўторы, вяртанне лейтматываў абумоўлена задачамі выяўленчага парадку. Паколькі найглыбей паэтыку рамантызму і сімвалізму распрацаваў В. М. Жырмунскі, зноў звернемся да яго меркавання. «Звароткавыя (возвращающиеся) лейтматывы з іх паўторам некаторай групы вобразаў і гукаў з'яўляюцца лірычным прыёмам, які выклікае смутнае душэўнае хваляванне, даволі аднастайную эмацыянальную афарбоўку ўсяго верша. Ва ўсіх гэтых выпадках мы маем справу з прыёмамі рамантычнай паэтыкі, для якой знікае дакладны лагічны сэнс кожнага асобнага слова і строгасць пабудовы сінтаксічнага цэлага, сказа, але затое вылучаецца эмацыянальная дзейнасць слова і лірычная настуненасць усяго верша»[1].

З распаўсюджаных паўтораў у паэтыцы Купалы варта адзначыць эпіфару, якая падкрэслівае строгае заканчэнне страфы. Нярэдка эгіфара ўтварае своеасаблівы рэфрэн, вылучаючы музычна-гіесенную інтанацыю:

Залягла, як пасцель,
Лебядзіная бель
На загон, на курган.
І кажан, і груган
Занямеў не на смех:
Гэта снег, толькі снег... (2, 137)

Гэты верш вельмі характэрны для Купалы пасляжалейкаўскага перыяду. У «Нашай ніве» (№ 4-9, 1909) ён друкаваўся з падзагалоўкам «Па Пшыбышэўскім». Па сведчанні жонкі паэта, верш сапраўды быў напісаны пад уплывам С. Пшыбышэўскага, яго аднайменнай п'есы, пастаўленай у Віленскім польскім тэатры. Гэты ж факт адзначаў В. Ластоўскі ў сваіх успамінах пра Купалу, якія ён нагіісаў па прапанове Л. Клейнбарта і даслаў яму (машынапіс захоўваецца ў Інстытуце рускай літаратуры (Пушкінскім Доме) АН СССР, ф. 586). Майстэрства

---

[1] Жирмунский В М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 166.

Купалы пад уплывам паэтыкі сімвалізму ў гэтым вершы дасягнула бясспрэчнай мастацкай дасканаласці.

Апошні радок Купала вылучае нават графічна. Лагічны і рэчавы сэнс слоў зацемнены, у агульных рысах па намёках улоўліваецца, што верш пра адвечнае: жыццё і смерць, сувязь чалавека з акаляючым светам і залежнасць ад яго, у пэўным сэнсе прадвызначанасць чалавечага лесу, недасягальнасць гармоніі — усё гэта сплецена ў адмысловы гукавы карунак, патанае ў стыхіі алітэрацый, паўтораў. Парадокс верша заключаецца ў тым, што яго філасофскі змест выяўляецца не ў выніку сэнсавай яснасці, а ў выніку сэнсавай размытасці; верш уздзейнічае не логікай, а гучаннем, інтанацыяй, настраёвасцю. Ён напоўнены надзвычайным лірычным хваляваннем, якое не можа змясціцца, выявіцца ў словах да канца, яно патрабуе новых вобразаў, іх імклівай перамены, якая здольна ўвасобіць падобнае хваляванне. Верш, такім чынам, мае выразныя стылявыя адзнакі рамантызму.

Прыкладам таго, як рытміка-сінтаксічны паралелізм узмацняе эмацыянальную выразнасць верша, як ён кіруе інтанацыяй і ўплывае на мелодыку твора, з'яўляецца верш «Б'юць на трывогу званы».

Б'юць на трывогу званы,
Клічуць да новай вясны,
К новаму богу завуць,
Б'юць на трывогу званы,
Б'юць, б'юць!..
Час ужо браць тапары,
Косы кляпаць да зары,
Покі ў грудзях жар не згас,
Час ужо браць тапары,
Час, час!.. (3, 250)

Дактыль, увогуле не характэрны для Купалы памер, аказаўся тут надзвычай да месца, здолеў даць яскравае стылявое выяўленне матыву трывогі. Суровы рытм верша нібы падкрэслівае драматызм змагання супраць «дзярна», «крыжа», «парваных жылаў» за новую вясну і новага бога — дэталі выразнага рамантычнага спосабу адлюстравання жыцця, увасабленне ідэалаў, абрысы якіх выяўлены агульнарамантычнай сімволікай (новая вясна, новы бог).

Сродкі рамантычнай паэтыкі аказаліся дужа прыдатнымі Купалу для выяўлення грамадзянскіх матываў яго лірыкі, для рашэння паэтычных задач эпахальнага плану.

З фальклора ў паэтыку рамантызму перайшоў і прыём так званага псіхалагічнага паралелізму, калі суадносяцца з'явы вонкавага асяроддзя з унутраным станам чалавечай душы. Па прынцыпу псіхала-

гічнага паралелізму пабудаваны верш Купалы «Дзве долі», у якім супастаўляюцца лес песняра і лес бярозкі ў полі.

Расце бярозка серад поля,
Удалі ад лесу сіратой;
Жыве пясняр з сваёй нядоляй,
З сваёй маркотнаю душой.
Ваюе з бурамі бяроза,
Мароз, слата сячэ яе;
Пясняр з няпраўдай б'ецца ў слезах,
За ўсіх цярпіць, для ўсіх пяе. (3, 317)

Трэба сказаць, што ў даным выпадку арыентацыя на фальклор абумовіла хутчэй сентыментальны, чым рамантычны характар верша. У іншых вершах («Каціцца крыніца...», «Ястраб», «Над ракою у спакою», «Ты прыйдзі», «Голуб і дзяцюк», «Дунулі сіверы») псіхалагічны паралелізм таксама не стварае характзрнага рамантычнага каларыту, бо ён не патрабуе ўзнёслага пафасу верша, не вымагае ніякага пазарадковага сэнсу, нюансаў успрыняцця. Сам па сабе гэты прыём даволі просталінейны, што супярэчыць рамантычнаму стылю, разлічанаму на шматзначнасць успрыняцця. Думаецца, Купала карыстаўся гэтым прыёмам, па-першае, шукаючы форму, а тут яна вымагала дакладнасці, кампазіцыйнай завершанасці і не магла не імпанаваць; а па-другое, арыентацыя на фальклор, выкарыстанне яго мастадкіх сродкаў для ўзбагачэння сваёй паэтычнай налітры — гэта было вельмі ў духу Купалы, адпавядала яго разуменню фальклору як невычэрпнай крыніцы натхнення для мастака слова.

Як прыклад псіхалагічнага паралелізму прываблівае верш «Хмары і думы». Філасофскі роздум і элегічны настрой прыглушаюць просталінейнасць ужытага прыёму, аднак у цэлым усе кропкі над «і» расстаўлены, недагаворанасці ў вершы не засталося:

Чорныя хмары па небе плывуць,—
Чорныя думы заснуць не даюць:
Хмары хацінай, а думкі душой
Рады затрэсці, заціснуць сабой.
Валіцца з хмараў то снег, то вада,—
Чорныя думы прыносіць бяда;
Так і ваюе бядак-чалавек
З хмарамі, з думамі цэлы свой век... (2, 25)

Верш, безумоўна, напісаны вялікім Майстрам, але ж у ім усё раскладзена па палічках, не стае прасторы для душэўнага хвалявання. Прыём псіхалагічнага паралелізму не працуе на рамантычную шматмернасць успрыняцця вершаў, так характэрную для творчага аблічча Купалы.

Чаму паўстала патрэба так падрабязна спыніцца на аналізе пэўных прыёмаў, сродкаў, якія могуць падацца ў пэўным сэнсе рафініраванымі, неапраўдана адарванымі ад зместу твораў? Вылучаючы ў асобны раздзел аналіз мастацкіх прыёмаў, хацелася падкрэсліць у першую чаргу, што багацце і разнастайнасць іх сведчаць пра высокі эстэтычны ўзровень тагачаснай беларускай паэзіі ў асобе Я. Купалы, а таксама М. Багдановіча, Я. Коласа, А. Гаруна. Гэта быў амаль без перабольшання еўрапейскі ўзровень, якому даступны досыць вытанчаныя паэтычныя прыёмы, інструментоўка, якія маглі задаволіць без скідак нават самы спакушаны мастацкі густ. Уплыў мадэрнізму на беларускую паэзію, які да сённяшняга часу не прызнаюць многія літаратуразнаўцы, нібы баючыся замуціць народныя вытокі беларускай паэзіі, быў не такі заганны, як гэта ім уяўлялася. Да яго звярталіся ў сваім мастацкім пошуку бсларускія паэты, асабліва Купала, Багдановіч, ён паўплываў на культуру верша і, безумоўна, даў свой плён. Абвяргаць уплыў мадэрнізму немэтазгодна яшчэ і таму, што ён быў фактам тагачаснага літаратурнага жыцця, ствараў пэўную атмасферу. Купала, які жыў у Пецярбурзе, Вільні, зусім не быў абкружаны творчым вакуумам, які нрабіваў адно толькі струмень багушэвічавай літаратурнай традыцыі.

Яго літаратурныя густы фарміравалі розныя мастацкія плыні, у тым ліку і мадэрнізм, вопыт якога быў цікавым для паэта іменна з пункту погляду пошуку і абнаўлення мастацкіх сродкаў, форм, здольных найбольш адэкватна выражаць душэўныя перажыванні і памкненні.

Адчуванне слова

У паэтычнай мове праяўляюцца дзве характэрныя заканамернасці: а) слова само па сабе ўжо з'яўляецца паэтычнай тэмай, пераважная большасць тых ці іншых слоў і граматычных канструкцый можа служыць прыкметай стылявых адрозненняў; б) перамена значэння слова ў паэтычнай мове вядзе да ўтварэння тропаў.

Паэтычная мова Купалы, апрача рытміка-інтанацыйнай і сінтаксічнай адметнасці, мае своеасаблівасці словаўжывання і граматычных канструкцый, якія значна ўплываюць на стыль.

«Паэт пачынаецца са слова, з адчування слова як сродку выказаць сябе і свае адносіны да навакольнага свету, з адчування сэнсавых і гукавых магчымасцей слова,— адзначае ў артыкуле «Валадар роднага слова» паэт Ніл Гілевіч.— У беларускай паэзіі ніхто не валодаў такой магутнай здольнасцю да словатворчасці, як Янка Купала. І ні ў кога іншага не выявіўся так ярка моватворчы геній народа, як у Янкі

Купалы»[1]. Пра своеасаблівасць купалаўскай паэтычнай мовы пісалі ў сваіх даследаваннях Р. Бярозкін, М. Грынчык, В. Івашын, І. Навуменка, іншыя даследчыкі. Адзначаўся талент паэта ў стварэнні новых слоў, якія арганічна ўвайшлі ў яго паэтыку, узбагацілі літаратурную мову. Такія словы, як «скурганіць», «трупяжоўты», «краплісты», «бегацьба», «прагледзісты», «дармажэрца», «кабзарысты», «шклісты», «шчаслівасць», «зорніцы-сведкі», «цемнатворы», «яснагляды» і многія іншыя ўяўляюць сабой прыклады словатворчасці Купалы як неад'емнай часткі працэсу мастацкага засваення свету. Купала вельмі шчодры на словатворчасць. Пачуцці, эмоцыі, што перапаўняюць яго, не мясціліся ў існуючыя моўныя нормы, да таго ж працэс фарміравання літаратурнай мовы далека не быў завершаны.

Таму «купалізмы» выглядаюць натуральнымі, амаль не прыкметнымі ў кантэксце. Шлях да свабодных адносін мастака са словам пракладвала на пачатку свайго ўсталявання эстэтыка рамантызму, якая абвяргала кананічнае размеркаванне словаўжывання ў стылі класіцызму.

Купала ўзбагачае сэнс слоў, ставіць іх у нязвыклыя граматычныя формы. Такім чынам ствараецца вобразасацыяцыя. Возьмем, да прыкладу, радок маналога лясной царэўны (верш «Лясная царэўна»): «Хто бача, як відню вачамі я цьму?» Дзеяслоў «відню» насычаны неадназначным сэнсам. Хутчэй за ўсё ён утвораны ад агульнаславянскага кораня «від». Рускі дзеяслоў «видеть» («я вижу») адлюстроўвае пасіўнае дзеянне — сузіранне. Купалаўскае слова «відню» пазначана адценнем актыўнасці, рухомасці дзеяння, умяшання ў паток жыцця.

З'яўляецца нюанс экспрэсіўнага характеру — царэўна нібыта высвечвае сваімі яснымі чарадзейнымі вачамі цемру, а значыць, пранікае ў таямніцу, у глыбіню прыроды. Эмацыянальна і экспрэсіўна насычаны дзеяслоў «відню» тут нельга нічым замяніць, каб захавалася тое ж самае значэнне і тая ж самая ёмістая лаканічная форма. Сам персанаж (лясная царэўна) мог быць народжаны толькі рамантычнай мастацкай свядомасцю. Лясная царэўна — казачны, фантастычны вобраз — іменна здольна «відніць» цемру, бачыць нейкія звышрэальныя сувязі светабудовы. Актыўнае дзеянне, «відненне», адпавядае чарадзейству, варажбе, што было падуладным і іншым персанажам такога ж, міфічнага, парадку: «ведзьмакам», «чараўнікам» і інш., якія густа насяляюць паэзію Купалы. Адны з гэтых персанажаў належаць да світы Белага бога і сцвярджаюць святочнае, узнёсла-рамантычнае

---

[1] Гілевіч Н. Удзячнасць і абавязак: Літаратурна-крытычныя артыкулы і нататкі. Мн., 1982. С. 8.

захапленне светам. Ім супрацьстаіць Чорны бог са сваім акружэннем. Такім чынам увасаблялася змаганне двух пачаткаў у Сусвеце — гарманічнага, стваральнага і дэманічнага, разбуральнага.

Рамантычнае адчуванне жыцця рэалізавалася ў метафарызацыі стылю паэтычнага выказвання. Метафара адкрывае ўнутраны, схаваны сэнс рэчаў і з'яў, выяўляе малекулярную сувязь паміж імі. У слове шукаецца і са слова здабываецца вышэйшы, запаветны сэнс і магчымасць пранікнення ў яго складае загадку творчасці, феномен суб'ектыўнага ў творчасці.

В. М. Жырмунскі называў рамантызм паэзіяй метафары. Метафара, або ўжыванне слова ў пераносным сэнсе, заснаваным на пэўным падабенстве, узбагачае паэзію навізной, першароднасцю бачання свету, спрыяе нечаканым паваротам думкі, эмацыянальнаму выражэнню пачуцця. З гэтага пункту погляду Купала, бясспрэчна,— паэт метафары. Купала ўжываў пераважна метафарычны эпітэт: «люстраная крыніца», «брыльянцістая раса», «суды цемнатворныя», «нязгледны прастор», «душа расплаканая», «твар святлісты» і г. д. Паэт удала знаходзіў адно выразнае патрэбнае слова, якое метафарызавала ўсё выказванне:

Калі прыгнецены няпраўдай
Які знябудзецца народ,—
Тады з'яўляюцца пракрокі
І ўсенародны клічуць сход... (3, 125)

У рамантычным стылявым адзінстве, акрамя лексічных (метафарычных) новаўтварэнняў, істотную ролю адыгрываюць адметныя граматычныя формы слоў. Сярод улюбёных граматычных форм Купалы — назоўнікі з суфіксамі памяншальнага значэння («праўдачка», «гарэлачка», «свабодачка», «шаблячка», «магілачка», «шчасцейка», «сэрцайка», «гонейка», «хатка», «братка», «сіротка», «ветрык», «ручаінка», «дзяўчыначка», «вёсачка», «думанькі», «зямелька», «шчыранька», «курганок», «пуцявінка», «дзярнінка» і г. д.). Зварот да такіх граматычных форм шмат у чым звязаны з паэтыкай беларускай народнай песні, дзе падобныя назоўнікі надзвычай распаўсюджаныя, перадаюць душэўны настрой выканаўцы, яго ўлюбёнасць у жыццё, уменне бачыць прыгажосць навакольнага асяроддзя нават у змрочных яго праявах. «Стыхійнае разуменне дыялектыкі жыцця, вечнага руху і абнаўлення прыроды і характарызуе аптымістычнае народнае светаўспрыманне»[1],— піша даследчыца Л. Тарасюк. Гэта датычыць разумення смерці ў кругазвароце быцця. У фальклоры своеасабліва праявілася народная

---

[1] Песні беларускай валадар. Мн., 1981. С. 106.

філасофія, якая грунтуецца на міфалагічных уяўленнях пра ўсеагульную сувязь жывога з мёртвым, усяго з усім. Немагчымае і рэальнае як бы зліты, яны ўдзельнікі аднаго працэсу, аднаго адвечнага руху.

Звернемся да паэтыкі беларускай народнай песні, каб убачыць гэтую істотнейшую сувязь, якой пранікнута фальклорнае светаўспрыняцце. Дачка прыходзіць на матчыну магілу:

— Устань, устань, матка мая,
Прыншла к табе госця твая.
— Ой, не ўстану, не магу,
Галовачкі не ўзніму.
— Я й пясочак адграбу,
Галовачку падніму.
— Хоць пясочак адграбеш,
Галовачкі не ўзнімеш.[1]

Для Купалы арганічнай з'яўляецца народная трактоўка жыцця і смерці як сістэмы пераўвасабленняў. ён успрымае яе, паглыбляе і пашырае яе эстэтычныя магчымасці:

Ты прыйдзі і на магілкі,
Кветкаю прыйдзі;
Белай ручкай клён няхілкі
Шчыра пасадзі... (3, 68)

Аналагічнымі настроямі прасякнуты вершы «Сельскія могілкі», «Люблю я могілкі з каплічкай...», «І як жа міл дзірванчык цішы...»

Памяншальныя формы назоўнікаў характэрны для вершаў Купалы пастаральнага жанру:

Зайшло ўжо сонейка, цень лёг на гонейка,
Уецца туман сенажацяй:
Выйдзі ж, дзяўчынка, выйдзі, галубка.
У садзік ка мне пагуляці. (3, 176)

Жыццядзейнае паэтычнае светабачанне, адчуванне радасці судакранання з прыродай перадаліся Купале ў спадчыну народнай беларускай песняй. Пры дапамозе назоўнікаў з памяншальным значэннем суфіксаў паэту ўдалося адлюстраваць зачараванасць, улюбёнасць у свет, стан душы, перапоўненай пачуццямі. У гэтым, безумоўна, праявіліся і адгалоскі эстэтыкі сентыменталізму з яго культам пачуццяў. Увагу да ўнутранага стану чалавека ад сентыменталізму пераняў і замацаваў у сваёй эстэтыцы рамантызм. Рамантычнае светаадчуванне асобы было звязана перш за ўсё з суб'ектыўным, унутраным перажываннем. Адсюль — павышаная экспрэсія рамантычнага стылю, яго эмацыянальнасць.

---

[1] Анталогія беларускай народнай песні. Мн., 1975. С. 255.

Характэрнымі для паэтычнага слоўніка Купалы з'яўляюцца прыметнікі з суфіксам «-іст-». Створаныя па аналогіі з агульнаўжывальнымі «ганарысты», «цярністы», гэтыя прыметнікі выглядаюць яўнымі наватворамі Купалы — эпітэтамі экспрэсіўнага характару: «пясняр кабзарысты», «святлісты твар», «агністыя зоры» (або вочы), «шклістая крыніца», «брыльянцістая раса», «краплісты», «песнярысты» і г. д. Суфікс «-іст-» надае словам дадатковае адценне значэння — якаснасць. Выраз «святлісты твар» у параўнанні са «светлы твар» выглядае больш маляўнічым, яго семантычны патэндыял прадугледжвае ўзмоцненыя якасныя значэнні: надзвычайна светлы твар, нават твар, які выпраменьвае святло. Такой экспрэсіі пазбаўлены выраз «светлы твар».

Павышанай экспрэсіяй характарызуюцца і любімыя Купалам прыметнікі са значэннем прыналежнасці, калі на тыпу ўжывальных у мове адушаўлёных назоўнікаў, якія пераходзяць у разрад прыналежных азначэнняў («беларусава душа», «прадзедавы косці»), Купала стварае неалагізмы: «курганава сэрца», «палацавы вокны», «віравы сховы», «сэрцавы струны». З аднаго боку, перад намі метафара па прынцыпу адушаўлення прадмета. З другога — сінтаксічная інверсія, якая патрабуе іменна такой метафарызацыі, паколькі адэкватныя, лагічна пабудаваныя выразы (сэрца кургана, вокны палаца, сховы віра, струны сэрца) губляюць сваю мастацкую афарбоўку. Побач стаяць два назоўнікі, што робіць выраз не толькі аднастайным, але і груваасткім, эстэтычна непрыгожым. Перавод аднаго з назоўнікаў у катэгорыю прыналежнага прыметніка і адпаведная перастаноўка (інверсія) ствараюць у даным выпадку тое, што мы называем мастацкім вобразам,— адушаўлёную метафару.

Яшчэ адна асаблівасць словаўжывання ў Купалы — прыхільнасць яго да назоўнікаў, якія пішуцца праз дэфіс: «лес-ноч», «пушча-лес», «зямля-матка», «дзяўчынка-галубка», «гора-бяда», «дух-яснацвет», «доля-казка», «квстка-шчасце», «птушка-арол», «вежа-званіца», «сцежка-шлях», «ягада-рабіна», «ведзьма-шаманка», «кветкалілея», «слёзы-брыльянты», «старуха-зямля», «казкі-байкі», «ночка-мачыха», «высі-загоны», «долы-лагі» і г. д. Такі тып словаўжывання Купала часта пераносіць на дзеясловы і прыслоўі: «скокам-бокам», «плазам-крыжам», «гналі-чулі», «шэпні-клікні», «коціцца-ўецца» і г. д. Эстэтычная роля такіх выразаў у падкрэсліванні, вылучэнні ў слове вобраза шляхам дабаўлення да яго аналагічнай граматычнай формы з метафарычным значэннем. Такім чынам дасягаецца эканомія моўных сродкаў, што вельмі істотна для паэзіі, дзе глыбіня і лаканічнасць думкі павінны быць выказаны ў вобразнай і лапідарнай форме. Іменна лаканічнасць і вобразнасць характарызуюць купалаўскае словаўжыванне, паколькі кожны са

складаназлучаных назоўнікаў — ужо метафара: ад устойлівых фальклорных выразаў тыпу «дзяўчынка-галубка», «зямля-матка», «птушка-арол» да наватвораў тыпу «дух-яснацвет», «песня-сівізна», «ведзьма-насмешка». Праўда, некаторыя з такіх складаных слоў з'яўляюцца не метафарамі ў поўным сэнсе, а сінонімамварыяцыяй («горабяда», «пушча-лес», «казкі-байкі»), або рода-відавой градацыяй («ягадарабіна», «кветкалілея»).

У вершах песеннага меладычнага характару Купала часта ўжывае выклічнікі, якія, як правіла, задаюць эмацыянальны тон усяму твору, кананізуюць яго рытмічны малюнак. Часта выклічнікі становяцца асновамі рэфрэнаў, чым падкрэсліваецца аднолькавасць сінтаксічнай пабудовы (паралелізм), як, напрыклад, у вершы «Аб мужыцкай долe»:

Гэй, го-го! Гэй, го-го!
Мы жывём і пяём...
Ой, лю-лі, лю-лі,
Што ж буду касіць?.. (3, 98, 101)

Усе «анамаліі» купалаўскага словаўжывання так ці інакш адыгрывалі ў яго творчасці вельмі вялікую эстэтычную ролю — яны дапамагалі вылучыць тое ці іншае слова, садзейнічалі паглыбленню сэнсу паэтычнага выказвання, узмацнялі эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку твораў. «Устаноўка на эмацыянальна-ацэначную экспрэсіўнасць слова, якая давала магчымасць падпарадкаваць самыя разнастанныя жыццёвыя з'явы і паняцці сцвярджальнаму паэтычнаму сэнсу, настолькі паслядоўна вытрымана ў паэтыцы Купалы, што можа разглядацца як універсальны яе закон»[1],— з такім вывадам Л. Тарасюк нельга не пагадзіцца. Павышаная эмацыянальнасць, экспрэсія паэтычнай мовы, як і напеўнасць, меладычнасць паэтычнай інтанацыі, паглыбляюць лірычны суб'ектыўны пачатак у паэзіі Купалы і з'яўляюцца знешняй прыкметай рамантычнага стылю.

Купала аддаваў перавагу словам з адцягненым значэннем перад словамі з дакладным рэчыўным і лагічным сэнсам. У сувязі з гэтым своеасаблівым з'яўляецца і слоўнік Купалы. У ім, безумоўна, нямала слоў канкрэтных, з прадметным значэннем, без якіх не можа абысціся ніводнае выказванне, у тым ліку і паэтычнае. Аднак адрозненне стылю Купалы ў тым, што ён ужывае агульнапрынятыя і створаныя ім самім словы, якія не маюць адпаведнага прадмета ў акаляючым асяроддзі. Гэта словы, якія характарызуюць стан духу, душы, абазначаюць з'явы нематэрыяльныя: «жах», «сум», «няпамяць», «шчырасць», «пракляцце», «шчасце», «змора», «жаль», «змога» і г. д. Часам

[1] Песні беларускай валадар. С. 105.

Купала надае ім выгляд матэрыяльных з'яў, гэта значыць метафарызуе іх, надзяляе здольнасцю да рэальнага дзеяння: «Жах кожным ківае кустом» («Замчышча»). Пры неабходнасці паэт сам стварае назоўнікі з адцягнена-сімвалічным значэннем шляхам другаснага ўтварэння ад прыметнікаў (шчаслівы, спакойны, любы, цёмны і інш.), дадае да іх суфіксы «-асць» або «-ат-»: «шчаслівасць», «спакойнасць», «пагібельнасць», «маркотнасць», «ясната» і г. д. Так, у вершы «Перад ночкай» набліжэнне ночь; апісана пры дапамозе ўмоўна-асацыятыўных вобразаў:

Змеркла. Цёмнасць агні пале
У зорак грамадзе:
Тайнасць жудкая — гэт, здаля
У свет ідзе, ідзе. (3, 183)

Метафарызацыя паэтычнага выказвання шмат у чым абумоўлена ўжываннем слоў з адцягнена-сімвалічным значэннем, якія не маюць рэчыўнага сэнсу і суадносяцца з умоўным дзеяннем: «цёмнасць агні нале», «тайнасць... у свет ідзе». Выраз, які здаецца лагічна не апраўданым, характарызуе не пейзаж сам па сабе, але пэўны настрой чалавечай душы, якая ўспрымае пейзаж.

Асаблівасць словаўжывання Купалы ў тым, што назоўнікі з канкрэтным значэннем ён часта ставіць у такія ўзаемасувязі з іншымі словамі ў радку, у выніку якіх яны губляюць сваю прадметнасць, значэнне іх размываецца і застаецца толькі пераносны сэнс, толькі метафара.

У паэзіі Купалы свет прадстае метафарычна пераўтвораным. Напрыклад, у радку «скрозь вее магільнай палонкатг размыты значенні слоў «магіла» і «палонка». Яны згубілі сваю рэчыўнасць, а ўжытыя побач сталі выражэннем пеўнай з'явы. «Магільная палонка» — такой метафарай Купала выразіў холад, запусценне і разбурэнне, якія пануюць на месцы старога замчышча, у шырокім сенсе — усяго жорсткага, няўтульнага свету. Пает змешвае, злучае гістарычныя пласты мінулага і рэчаіснага.

Слова, як ужо адзначалася, само ў сабе заключае пэўны лейтматыў, паэтычную тэму. Перавага ў выбары тых або іншых тем у нейкай ступені спрыяе размежаванню мастацкіх стыляў, або ва ўсякім выпадку паказвае на некаторыя іх асаблівасці.

Так, стылю рамантычнаму ўласціва ўжыванне слоў тыпу «ўвесь», «усякі», «усюды», якія служаць лірычнай гіпербалай, абагульненнем, што ўзмацняе сенс выказвання, садзейнічае згушченню емацыянальна-експрзсіўнай афарбоўкі твора. Паезія Купалы пацвярджае геты прынцып, пает часта ўжывае падобную лексіку,

якая падкрэслівае ўсеахопнасць перажывання, пачуцця, настрою, нічым не абмежаваны палёт думкі, імкненне ахапіць усю светабудову сваім паэтычным уяўленнем. Пан Патоцкі «ўсюды броіў самазбродам» (лірычная гіпербала). У вершы «Беззямельныя» Купала піша: «Увесь свет для нас магільным сном» — і гэта таксама своеасаблівая лірычная гіпербала. У вершы «На могілках» падкрэслены поўны заняпад жыцця, прадвызначанасць чалавечага лесу, непазбежнасць наканавання.

Усё ў халоднай спіць магіле
Сном вечным, непрабудным сном...
Ідуць усе, і я за ўсімі
Сыйду з нудой, бядой сваей... (2, 272-273)

Побач з абагульненымі лексемамі распаўсюджаны ў паэтычнай мове Купалы неазначальныя словы тыпу «нейкі», «штось», «хтось», «нехта» і г. д., што таксама надае спецыфічны каларыт. Ужыванне такіх слоў стварае ўражанне таямнічасці, няпэўнасці, шматзначнасці, недагаворанасці паэтычнага выказвання. Падобныя выяўленчыя адценні вельмі істотныя для рамантычнай паэтыкі. Прыкладаў, каб пацвердзіць думку, можна прывесці шмат: «Душа кудысь рвецца... усё рвецца...»; «Замест смеху — слёзы, жаль нейкі ў душы!»; «Над вірам з'яўляецца знекуль (здань.— І. Б.), Ці проста выходзіць з зямлі»; «Штось мне шэпча: ідзі!»; «Часам калінікалі дзе-нідзе блеснуць агні»; «Спакоем воджаны век здрадным, Сную, і нейкі са мной шорах».

У вершы «Песня-байка» цэлая страфа пабудавана на градацыі неазначальиых слоў. Ужыванне іх абумоўлена алегарычным зместам верша, у якім паэт гаворыць аб новых грамадскіх зрухах (іх паэт умоўна называе «новым сватам» і «новым шлюбам»), што павінны змясці «чорны пыл з аконца»:

Ціха... Бачце... штось віднее,
Льецца нейкая надзея,
Штосьці едзе з новым сватам,
З новым шлюбам з хаты ў хату... (2, 97)

Ужыванне неазначальиых слоў арганізуе эмацыянальны тон верша. Яны наўтараюцца ў іншых строфах і ўтвараюць стылістычны матыў неакрэсленасці, але значнасці і неабходнасці наступлення нейкага новага, больш справядлівага і гарманічнага, перыяду жыцця.

Асноўны стылеўтваральны матыў купалаўскай творчасці — прадчуванне свабоды і апяванне яе, сацыяльная, нацыянальная і духоўная разняволенасць роднага народа. Для выражэння гэтага матыву прыдатнае не толькі адпаведнае слова «свабода», але і іншыя словы, якія ўтвараюць адпаведны яму сінанімічны рад. Сімволіка свабоды выражаецца словамі «касмічнага» плану (сонца, зоры, неба, прыволле,

прастора), адцягненымі паняццямі (воля, доля, шчасце, ясната, шчаслівасць). Цікавая ў гэтым сэнсе і статыстыка. Пад датай 1910 г. у сямітомным зборы твораў Купалы апублікавана 34 вершы. У іх слова «сонца» ўжываецца 19 разоў, «неба» і «зоры» — 23, «сэрца» і «душа» — 33 разы, гэта значыць, практична ў кожным або ў кожным другім вершы. Вядома, гэта даволі прыблізная статыстыка, паколькі адзначанае выданне не вылучаецца паўнатой. Аднак малюнак праступае даволі характэрны. Лексічныя арыентацыі Купалы паказваюць, што яго мастакоўскі позірк быў скіраваны на пазнанне ўнутранага духоўнага стану чалавека, а таксама на сувязь гэтага стану з космасам, з асновамі светабудовы.

Роля мастацкіх апазіцый

Рамантычнае светаадчуванне па сваёй прыродзе з'яўляецца апазіцыйным, паколькі заснавана на антытэзах: мара і рэчаіснасць, уява і жыццё. Адсюль вынікаюць кантрасты: з аднаго боку, імкненне да свабоды і апяванне яе, з другога боку, бачанне беспрасветнай галечы, нацыянальнай залежнасці і выкліканая гэтым душэўная дэпрэсія.

Апазіцыйнасць уласціва паэтычнаму выказванню наогул, лічыць Ю. В. Манн, а рамантычнаму тым больш.. У паэзіі Купалы адлюстравана адвечнае змаганне светлых і цёмных сіл, Белага бога і Чорнага бога. Сонца і шчасце супрацьстаяць смерці і крыжу. Лейтматыў смерці, выражаны словам «магіла», у вершах 1908-1910 гг. Прысутнічае практычна ў кожным трэцім вершы, гэта калі не браць пад увагу іншыя словы, што, па сутнасці, выражаюць той жа матыў: «пахаванне», «крыж», «стогн», «кайданы», «смерць», «дамоўка», «насып», «курган».

Паняцце магілы асацыіруецца ў Купалы з паняццем мяжы, канца, выніку, непазбежнасці і інш. Яно па-філасофску змястоўнае і выконвае ролю паэтычнай апазіцыі да групы слоў тыпу «сонца», «шчасце», якія адлюстроўваюць адвечнае імкненне чалавека да шчасця, справядлівасці, прыгажосці. Гэта канцэптуальныя апазіцыі, якія закранаюць агульныя матывы творчасці паэта., Сустракаюцца ў Купалы і простыя паэтычныя апазіцыі, характэрныя для рамантычнага тыпу светаадчування: «Ты у сваім вянку цярністым убачыш міртавы вянок» або «Буду — слугой, ты — царыцай».

Ідэал шчасця, гармоніі ў кожнага значнага паэта бывае выражаны пэўным мастацкім сімвалам, у эстэтычнай форме якога праламляюцца маральныя, духоўныя асаблівасці часу. Так, для Наваліса ідэальным сімвалам была блакітная кветка, якую шукаў герой яго

рамана Офтэрдзінген. Для А. Блока знамянальнай была сімволіка белых руж. У Хрыста з паэмы «Дванаццаць» замест цярновага вянца — вянок з белых руж, што трактуецца літаратуразнаўцамі як сімвал забыцця старога свету.

У паэтыцы Купалы сімвалам гармоніі і прыгажосці, сімвалам шчасця, адраджэння выступае міфічная папараць-кветка. Матыў «папараць-кветкі» гучыць як самастойны («Заклятая кветка», «У купальскую ноч», «Сон на кургане» і інш.), а таксама ён схаваны ў падтэксце шматлікіх твораў Купалы.

Заўсёды пошук чарадзейнай кветкі суправаджаўся надзеяй на поспех, але расчараванне нараджала адчай у душах герояў, для якіх ідэал гармоніі і справядлівасці ,аказваўся недасягальным:

Збіўся з толку, жыць нязмога;
Вечны голад кветкі-шчасця,
То ад бога, то да бога
Гоніць, цісне, як з напасці.
Паваліўся, як сноп жыта,—
Як сноп жыта пры сасонцы.
Крык адно, як звон разбіты:
«Дайце кветку! Дайце сонца!» (3, 33, 39)

Народная трактоўка «папараць-кветкі» адрозніваецца ад купалаўскай. У міфалогіі пераважае казачны аптымістычны пачатак. Кветка не такая ўжо недасягальная, яе, напрыклад, раздае «купальскі дзядок», варта толькі ў час рассцяліць перад ім белы абрус, куды ён кіне кветку (паводле запісаў А. Е. Багдановіча). Або чалавек сам у стане знайсці кветку і стаць шчаслівым, мудрым, багатым, здольным пачуць і зразумець мову прыроды. У трактоўцы Купалы такія магчымасці разумеюцца толькі як ідэальныя, існуюць толькі як антыпод беспрасветнасці, «магільнасці» быцця чалавека. Чалавек не можа жыць без веры ў лепшае, без надзеі на будучую справядлівасць. У сімвале мара і жыццё злучаны. Калі ж аказваецца, што кветка не існуе рэальна, адбываецца бязлітаснае разбурэнне надзей, гранічна абвастраецца трагічны разрыў паміж марай і рэчаіснасцю. Многія героі Купалы, даведзеныя адчаем да самагубства, аказваюцца выкінутымі з жыцця. Фінал змагання заўсёды драматычны: у пошуку выйсця героі ўступаюць у канфлікт і гінуць. Такім чынам наладжваецца ўнутраная сувязь матываў, супрацьстаянне светлых і чорных сіл, сонца і папараць-кветкі — кургану, магіле. Белага бога — Чорнаму богу.

Да ліку паэтычных апазіцый належаць такія тропы, як гіпербала і літота. Дыяпазон паэтычнага бачання Купалы надзвычай шырокі. Вышэйшая кропка яго — там, дзе неба, сонца, зоркі. Калі ж паэ-

тычная думка паэта крыху зніжае свой палёт, то гэта таксама крайняя кропка — бездань, мяжа, за якімі толькі смерць. Характэрнай ілюстрацыяй гэтай думкі можа служыць верш «Прарок», у якім апісанне Прарока і натоўпу адпавядае вышэйшай і ніжэйшай кропкам на шкале духоўных памкненняў. Прарок — фігура ідэальная, місіянерская, носьбіт вялікаснай ідэі вызвалення — апісаны адпаведнымі ўзнёслымі фарбамі:

Душа палала дзіўным жарам,
Бы з зораў выснутая ніць,
Што свет магла б сваім пажарам
Абвіць і к сонцу ўваскрасіць. (3, 126)

Ужыта тут і касмічная сімволіка (зоры, свет, сонца), падкрэслена і надзвычайнасць унутранага стану («дзіўны жар» душы).

На другім полюсе ў гэтым вершы — апошняя ступень заняпаду, у якім аказаўся народ:

Народ змарнеўшы таго краю
Свайго на'т імені не знаў,
Як непатрэбшчына якая,
Гібеў на свеце і канаў. (3, 127)

Адлегласць паміж удзельнікамі гэтай паэтычнай сітуацыі настолькі вялікая, што Прарок не знаходзіць разумення і падтрымкі сярод натоўпу, які ён марыў вызваліць ад духоўных путаў, самасвядомасць якога лічыў сябе абавязаным абудзіць.

У вершы «Песняй толькі» гіпербала таксама паджрэслівае вялікаснасць місіі, але ўжо не Прарока, а Паэта. Пры ўсім тым абодва вобразы надзвычай роднасныя. На правядзенне ідэі ў гэтым вершы ізноў «працуе» купалаўская «касмічная» сімволіка, культ Сонца:

Сонца ўзяўшы агністае ў рукі,
Што гарыць над бязмерам палёў,
Я па млечным тым шляху без мукі
Чалавека да шчасця бы вёў. (3, 220)

У гіпербалах Купалы адлюетроўваецца паэтычны макеімалізм пачуццяў і думак, уласцівы паэтам рамантычнага складу.

Мастацкі твор сатканы з мноства асобных прыёмаў, матываў, якія існуюць толькі ў іх адзінстве, у непаўторнасці іх спалучэнняў. Стыль, як мяркуе знаўца гісторыі зстэтыкі Ю. Бораў, «ёсць «генны набор» культуры, які абумоўлівае тып культурнай цэласнасці. Стыль — прадстаўнік цэлага ў любой клетцы твора і вызначае яе прыналежнасць да цэласнасці твора, а апошняга — да цэласнасці данага тыпу культуры»[1]. Само слова, якое нясе пэўную мастацкую нагрузку, з'яўляецца

[1] Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М„ 1982. С. 77.

фактарам стылеўтваральным. Са стылем звязаны жанры твораў. Арганічнымі для стылю рамантычнага з'яўляюцца балады, лірычныя вершы песеннага тыпу, элегіі. Купала як рамантык найбольш выявіўся іменна ў гэтых жанрах, нягледзячы на тое што ў яго паэзіі прысутнічаюць класічныя вершаваныя формы санета, актавы, іранічныя вершы парадыйнага характару, сяброўскія пасланні, эпіграмы. Аднак іменна ў элегіі, лірычнай песні, баладзе канцэнтраваліся галоўныя матывы, характэрныя стылявыя і семантычныя дамінанты купалаўскай творчасці. Гэтыя жанры адкрывалі нрастору для стыхіі лірызму, для эмацыянальнага выражэння паэтычнай думкі; яны былі вельмі прыдатнымі, калі патрабавалася падкрэсліць драматызм, з лёгкасцю прымалі форму споведзі, маналога, дыялога.

Рамантычная паэтыка Купалы жывілася ад каранёў яацыянальна-песеннай традыцыі, славянскай міфалогіі, пераасэнсаваных літаратурных уплываў. Мяркуючы па прызнаннях Купалы і па яго перакладах, галоўным чынам на яго ўплывала іменна рамантычная літаратура. Ён захапляўся Байранам, Шылерам, Міцкевічам, Славацкім, Сыракомлям, Блокам. Яму блізкімі былі вольналюбівыя матывы іх творчасці, ідэя высокага прызначэння чалавека на зямлі, адмаўленне несправядлівасці і прыгнёту, пад якімі б маскамі яны не выступалі. Гэта было агульнае рэчышча літаратуры гуманізму. Вялікасць ідэй і матываў абумоўлівала касмічнасць купалаўскіх вобразных асацыяцый, высоўвала на першы план духоўны пачатак у чалавеку, нараджала характэрную для рамантыкаў раздвоенасць светаўспрыняцця і пакідала права за паэтам трымаць арыенцір на высокі, часта недасягальны ідэал.

ПАЭТЫЧНЫ СВЕТ, АБНОЎЛЕНЫ РЭВАЛЮЦЫЯЙ

Сярод новых літаратурных сіл

Беларуская рэвалюцыйна-рамантычная паэзія пачатку XX ст., найбольш адметна выяўленая ў творчасці Я. Купалы і Цёткі, была той істотнай традыцыяй, на якой грунтаваўся рамантычны ўзнёслы пафас беларускай паэзіі першага паслярэвалюцыйнага дзесяцігоддзя.

Наяўнасць рамантычнага пачатку ў савецкай літаратуры 20-х гадоў адзначалася многімі даследчыкамі. Гэты час быў досыць бурным, суправаджаўся шматлікімі дыспутамі і дыскусіямі, вельмі вострай часопіснай палемікай, у ходзе якой высвятляліся пазіцыі творчых груп выпрацоўваліся новыя ідэйна-эстэтычныя прынцыпы літаратуры, мяняўся яе герой, іншым станавіўся погляд на свет. Імкліва змянялася рэчаіснасць, і яе адлюстраванне ў літаратуры патрабавала пошуку новых выяўленчых сродкаў, новага спосабу ўвасаблення. Аднак гэты працэс абнаўлення мастацкіх сродкаў не быў механічным і адарваным ад папярэдняга літаратурнага жыцця, хоць такой адарванасці досыць напорна дамагаліся пралеткультаўскія крытыкі.

«Працэс пазнання новага пачынаўся з яго рамантычнага ўспрыняцця, і рамантызм рэвалюцыйнай паэзіі 20-х гадоў быў з'явай заканамернай, хоць і наватарскай, бо ўзнікненне новых рамантычных структур у паэзіі Я. Купалы, як і іншых мастакоў... адбывалася на новай сацыяльна-гістарычнай глебе»[1] — слушна піша аб паслярэвалюцыйным рамантызме ў беларускай савецкай іпаэзіі В. І. Гапава.

Калі мы звернемся да рускай савецкай паэзіі, то заўважым, што рамантычныя тэндэнцыі ў ёй былі абумоўлены трываласцю і сталасцю літаратурных і ў цэлым культурных каранёў. Для паэзіі ва ўсе часы заставаліся актуальнымі пошукі гармоніі чалавечай душы з акаляючым асяроддзем. Асаблівасці паэзіі 20-х гадоў — у выключнасці гэтых пошукаў, паколькі свет настолькі змяніўся, што для многіх аказаўся не тое што чужым, а хутчэй иезразумелым. Працэс «далучэння» да яго быў складаным і драматычным. Асабліва гэта датычыла паэтаў, якія не пачыналі свой творчы шлях пасля Кастрычніка, а працягвалі яго. «Паэзія былых мэтраў сімвалізму наогул характарызуецца поўнай адсутнасцю адцягненай сімвалісцкай арыейтацыі. Майстэр-

[1] Гапава В. І. Перачытваючы «Спадчыну» Янкі Купалы. Мн., 1983. С. 10.

ства накіравана на адлюстраванне не ілюзорнага свету, а рэальнай, надчас жорсткай рэчаіснасці»[1], — адзначае змены ў ідэйна-мастацкіх пошуках знакамітых рускіх паэтаў А. І. Міхайлаў. Напрыклад, А. Белы ўспрыняў рэвалюцыю «як сімвал будучага разняволення ўсёй чалавечай сутнасці...», для чаго павінен адбыцца «ўнутраны акт рэвалюцыі»[2].

Да касмічных вобразаў, да асэнсавання чалавека ў яго абагульнена-гістарычнай сутнасці звярталіся А. Блок, В. Брусаў, М. Валошын, В. Хлебнікаў і інш. Зусім натуральна, што асэнсаванне падзей рэвалюцыі звязвалася з глабальнымі зменамі, якія адбыліся або адбудуцца з усім чалавецтвам.

У агульным рэчышчы савецкай паэзіі развівалася і беларуская паэзія гэтага перыяду. Аднак яе развіццё мела свае ўласцівасці. У беларускай літаратуры адбывалася выпрацоўка новых мастацкіх прынцыпаў таксама ў сутыкненні поглядаў, у сцвярджэнні сваіх дэкларацый утворанымі аб'яднаннямі («Маладняк», а затым «Узвышша», «Полымя», «Беларуская літаратурна-мастацкая камуна» і інш.). Творчая ж. практыка саміх паэтаў часам разыходзілася з іх дэкларанымі і адлюстроўвала натуральны стан развіцця літаратуры, пераемнасць традыцый. Гэта датычыць, напрыклад, канцэпцыі «адраджанізму» і «маладнякізму», якую развівалі тэарэтыкі «Маладняка» ў той час, калі ў паэзіі творчай моладзі адчувальна і моцна праяўлялася купалаўская традыцыя. Яна прарывалася ў свядомасць праз інтуіцыю, бо немагчыма ўявіць сапраўдную літаратуру без каранёў, якія б дэкларацыі ні сцвярджалі ўголас творцы гэтай літаратуры. Пра тое, што ўплыў Купалы быў вельмі адчувальным, што яго паэзія была школай для ўсіх, хто браўся за пяро, сведчыць, напрыклад, факт, што шматлікая тагачасная перыёдыка змяшчала мноства вершаў пачаткоўцаў і амаль усе яны пісалі «пад Купалу». Вось характэрны прыклад такога вучнёўскага «плагіятарства» — верш Ст. Шыманоўскага «А хто ідзець там...», урывак з якога прыводзіцца:

...А хто йдзець там, тарой, даліною,
Праз шырокі, узараны папар?
А з адкрытай ідзець галавою
Босы сам, сонцам спалены твар!?..

Гэта йдзець мужык бедны і цёмны
Сеяць збожжа па чорнай раллі,
Ён пачаў труд цяжкі і агромны,

[1] История русской советской поэзии: 1917-1941. Л., 1983. С. 146.
[2] Там жа. С. 149.

Каб накормлены людзі былі.[1]

Не ўдаючыся ў разбор «мастацкіх» якасцей гэтага твора, скажам толькі, што падобнай вершатворчасці існавала даволі багата, і яна, не склаўшы, вядома, адметнай старонкі ў гісторыі беларускай паэзіі, усё ж давала ўяўленні аб тых арыенцірах, якія ўплывалі на фарміраванне мастацкага густу творчай моладзі. Уплыў паэтыкі Купалы адчувалі і карыфеі тагачаснай маладой паэзіі (М. Чарот, У. Дубоўка, А. Дудар, Я. Пушча і інш.). Зразумела, у іх купалаўскі ўплыў праяўляўся ў іншай мастацкай форме і на іншым узроўні.

Няпростая літаратурная сітуацыя на Беларусі тлумачылася складанай гістарычнай сітуацыяй; у рэспубліцы заставалася нявырашаным нацыянальнае пытанне, на працягу некалькіх паслярэвалюцыйных гадоў адбываліся змены акупацыйных рэжымаў, у выніку чаго ў 1921 г. Беларусь была падзелена на Усходнюю і Заходнюю, што складае драматычную старонку яе гісторыі.

Няпэўнасць такога становішча адбівалася на творчасці паэтаў старэйшага пакалення (найбольш яскрава — у Купалы), абуджала ў ёй сумныя ноты, што станавілася падставай для далейшай не столькі ўжо літаратурнай, колькі ідэйнай барацьбы, і стварала канфліктныя сітуацыі пры тэарэтычнай выпрацоўцы прынцыпаў новага мастацтва. І тут новаабраных мастакоў слова падсцерагала супярэчнасць, пра якую ўжо згадвалася. Абвяргаючы ў сваіх дэкларацыях «старую» мастацкую школу Купалы, што было ўрэшце абсалютна ў духу часу з яго культам абнаўленчых пераўтваральных ідэй, яны ў сваёй мастацкай творчасці былі яго паслядоўнікамі. Такі быў парадокс развіцця беларускай паэзіі паслярэвалюцыйнага часу.

Такім чынам, паэзія як бы дзялілася на два рэчышчы. Творчасць паэтаў маладога пакалення, узгадаванага рэвалюцыяй, імкнулася ўрэзвацца ў самую, здавалася б, гушчу жыцця. Рэвалюцыйна-рамантычны пафас паэзіі грунтаваўся на ўзнёсласці пачуццяў, захопленасці ідэаламі пераўтварэння свету на новых, як ім здавалася, больш справядлівых пачатках. Але часта адлюстраванне гэтых змен мела вонкавы характар, паэзіі не хапала глыбіні філасофскага асэнсавання сувязей чалавека з новым светам. Па сутнасці, такая паэзія характарызавала знешнія праявы свайго часу і мела чыста гістарычную каштоўнасць.

У першай палавіне 20-х гадоў большым гістарызмам і большай мастацкай глыбінёй, разнастайнасцю выяўленчых сродкаў вылучалася паэзія старэйшага пакалення, чые ідэйна-творчыя прынцыпы сфар-

[1] Наша думка. 1921. 10 чэрв.

міраваліся да рэвалюцыі і былі яе ідэйна-мастацкім прадчуваннем. У першую чаргу тут варта гаварыць пра Янку Купалу і Якуба Коласа, які ў гэты час плённа працаваў над «Новай зямлёй» і «Сымонам-музыкам».

Узмацненне і ўсталяванне рамантычнага пачатку ў творчасці Купалы адбывалася тады, калі ў рускай літаратуры інтэнсіўнае развіццё дэкадэнцкіх плыняў вычэрпвала сябе, а М. Горкі вёў змаганне за рэалізм, хоць у сваёй творчасці заставаўся найболей рамантыкам. Дэмакратычны змест купалаўскай паэзіі не супярэчыў горкаўскай літаратурнай школе, таму доўгі час паэзію Купалы вызначалі як рэалістычную. Гэта супадала з ідэйнымі павевамі часу і абсалютна перакрэслівала эстэтычную патрэбу ў магутным узлёце нацыянальнага рамантызму, без якога немагчыма ўявіць працэс абуджэння і нацыянальнага самасцвярджэння беларускага народа. Кананізацыя рэалізму фактычна азначала і кананізацыю эстэтычнага ідэалу.

Сур'ёзнай гаворкі пра купалаўскі рамантызм не магло быць, паколькі нават само паняцце рамантызму лічылася класава-варожым, непрымальным для мастацтва сацыялістычнай краіны. Дарэчы, і ў дарэвалюцыйны час рамантызм не асабліва ўхваляўся, успрымаўся як перажытак, як рэцыдыў упадніцтва. Дзе ўжо тут было высоўваць рамантызм на свет божы пасля рэвалюцыі! Але ж патрэба ў ім адчувалася. І выйсце знайшлося: ахрысцілі рамантызм пафасам рэвалюцыйнай рамантыкі — часткай метаду сацыялістычнага рэалізму. Так рамантызм працягваў сваё існаванне. Успомнім, як асцярожна выказваўся аб купалаўскім рамантызме М. Багдановіч. Ён першым сярод крытыкаў адчуў яго ў Купалы, але прызнаць не здолеў. Напрыклад, ён лічыў, што Купала нярэдка прыносіць сэнс верша ў ахвяру яго зычнасці (інструментоўцы), і прыводзіў у якасці пацвярджэння верш «За годам год» са зборніка «Гусляр». Гэты верш Багдановіч лічыў збудаваным «на адназычнасці, на паўтарэнні адных і тых жа рыфмаў і слоў, чым ён вельмі прыпамінае барматанне якогасць цёмнага загавору»[1].

Багдановіч крытыкаваў Купалу яшчэ і за тое, што той у некаторых вершах («Знямога») імкнуўся «туману сваёй думкі прыдаць від асаблівай глыбіні»[2].

Але сёння мы відавочна захапляемся вершамі Купалы «За годам год» і «Знямога», якія крытыкаваў нанцудоўнейшы паэт і крытык беларускага дарэвалюцыйнага адраджэння М. Багдановіч. Захап-

---

[1] Багдановіч М. 36. тв.: У 2 т. Мн., 1968. Т. 2. С. 95—97.

[2] Там жа.

ляемся імі як шэдэўрамі слоўнага мастацтва, створанымі сродкамі рамантычнай паэтыкі.

Такім чынам, вяртаючыся да папярэдняй думкі,— што перашкаджала даследчыкам адразу прызнаць у Купале рамантыка,— варта адзначыць наступнае: у той час гэта магло прывесці да таго, што даследчыкам прыйшлося б дастасоўваць Купалу да дэкадэнцкіх плыняў. (Гэта і зрабілі пазней вульгарызатары, фактычна перакрэсліўшы прагрэсіўны змест купалаўскай паэзіі.) Тое, што Купалу доўгі час лічылі пераважна рэалістам, захавала літаратуразнаўства на пэўным этапе ад паспешлівых высноў, якія маглі прывесці да негатыўных ацэнак творчасці паэта. У свой час гэтак часткова і было. У недаацэнцы некаторымі даследчыкамі такога глыбокага сваім сацыяльна-філасафічным зместам і дасканалага ў мастацкіх адносінах твора, як драматычная паэма «Сон на кургане», у непрызнанні доўгі час паўнакроўным мастацкім творам паэмы «На куццю» адбівалася і адбіваецца абмежаванасць канцэпцыі рэалістычнага рэчышча творчасці Янкі Купалы. Калі на гэтыя і на шмат якія яшчэ творы паглядзець з пазіцый рамантычнай эстэтыкі, то негатыўныя ацэнкі ў трактоўцы названых твораў знікаюць самі сабой і творы «вяртаюцца» на належнае ім месца ў паэтычнай спадчыне Купалы.

Спадчына ж Купалы была іменна той культурнай глебай, на якой выхоўвалася нацыянальная і гістарычная свядомасць народа. Маладое пакаленне беларускіх паэтаў таксама гадавалася на рамантычнай купалаўскай традыцыі, на «думцы змагання», якой прасякнута ўся купалаўская дакастрычніцкая творчасць. У 1925 г. выйшаў юбілейны зборнік «Маладняк» Янку Купалу», дзе адзначалася вялікая роля, якую адыграла паэзія Купалы ў станаўленні паслякастрычніцкай беларускай паэзіі. Купалаўская песня называецца векапомнай. «Яе «зерне чыстае, як вока», запала ў сэрца маладшага пакалення і ўзрасціла бунтоўны Маладняк»[1], — пісалася ў прывітальным слове Цэнтральнага бюро «Маладняка». Гэта былі не проста юбілейныя дэкларацыі, а шчыра выказаная павага да прызнанага песняра Беларусі.

У той жа час супярэчнасць самой эпохі несла ў сабе супярэчлівасць погляду маладнякоўцаў на асобныя перыяды творчасці Купалы. Маладыя, народжаныя Кастрычнікам паэты не разумелі таго глыбокага «ўнутранага акта рэвалюцыі», які непазбежна павінны былі перажываць паэты старэйшага пакалення. Ім, як Купалу, трэба было «карэкціраваць» свой ідэал вызваленай Бацькаўшчыны з тым рэаль-

---

[1] Маладняк Янку Купалу. Да 20-гадовага юбілею (15/V 1905-15/V 1925). Мн., 1925. С. 8.

ным становішчам, у якім яна апынулася. Лозунгаў і дэкларацый было ўжо недастаткова. Патрэбен быў філасофскі падыход і глыбокае мастакоўскае асэнсаванне з'яў і падзей, якія адбываліся. А гэта вымагала досыць працяглага часу.

Не адразу заспяваў Купала і паэты старэйшага пакалення песні аб новым жыцці. Гэта дало падставы для ўзнікнення крытычнай канцэпцыі 20-х гадоў (выразнікам яе быў таленавіты маладняковец Адам Бабарэка) аб наяўнасці і пэўным супрацьстаянні ў літаратурным працэсе 20-х гадоў двух асноўных кірункаў: «адраджанізму» і «маладнякізму». Першы кірунак прадстаўляе «старое пакаленне», якое стаіць на раздарожжы «перад будучыняю і фактычна творыць толькі завяршэнне слаўнай эпохі ў гісторыі беларускай літаратуры». Другі кірунак утвораны з прадстаўнікоў маладога пакалення, якія ўвасабляюць сабой «адбітак асноўных дзейных сіл рэвалюцыі» і імкнуцца да «станаўлення жыцця, а не яго адмаўлення»[1].

Нягледзячы на тое што маладнякоўцы шчыра віталі Купалу і ён сапраўды ў іх вачах быў лідэрам беларускай паэзіі, тым не менш паслякастрычніцкай творчасці яго яны не прымалі.

Першыя паслярэвалюцыйныя гады і пачатак 20-х — складаны перыяд у творчай эвалюцыі Купалы-рамантыка.

У адрозненне ад маладога пакалення, якое прыйшло ў літаратуру з перамогай Кастрычніка, прымала ідэі і спявала гімн яму, Купала меў свой ідэал рэвалюцыі і адноўленага ёю грамадства. Гэты ідэал быў велічны, гуманістычны ва ўсіх сваіх выявах,— «ідэальны ідэал», які трэба было дастасоўваць да рэчаіснасці. Трэба было пэўнымі духоўнымі намаганнямі нарэшце «прымусіць» сябе ўбачыць рэчаіснасць адпаведнай свайму ідэалу. А гэта было нялёгка і няпроста ва ўмовах складанай супярэчлівай гістарычнай сітуацыі першых паслярэвалюцыйных гадоў на Беларусі.

Пераадольваючы недаацэнку творчых пошукаў паэта ў 20-я гады, а затым і вульгарна-сацыялагізатарскія трактоўкі асноўных матываў яго паэзіі, крытыка і літаратуразнаўства ў пазнейшы час значна паглыбіліся і асмяжелі ў тлумачэнні нацыянальных матываў паслякастрычніцкай творчасці Я. Купалы.

З разуменнем і тонка пісаў Р. Бярозкін, што «ў той «гіпертрафіі» нацыянальнага моманту, якая заўважаецца ў тагачаснай Купалавай творчасці, выявіліся і аб'ектыўныя з'явы самой рэчаіснасці, а не толькі «няспелыя погляды» яе аўтара»[2], як гэта трактавалася вульга-

[1] Бабарэка А. Вясну радзіла восень//Маладняк. 1925. № 7.
[2] Бярозкін Р. Свет Купалы, Мн., 1965. С. 177.

рызатарамі. Гэтымі аб'ектыўнымі фактарамі перш за ўсё прынята лічыць нямецкую і польскую акупацыі, якія не дазвалялі ўвасобіцца купалаўскаму ідэалу разняволенай Бацькаўшчыны. Але былі і іншыя прычыны.

Асноўнай тэмай у першыя паслярэвалюцыйныя гады становіцца ў Купалы тэма радзімы, па танальнасці афарбаваная ў журботны колер, а сваім пафасам блізкая да вызваленчых матываў дакастрычніцкіх твораў.

Такая блізкасць была натуральнай, яна вынікала з арганічнасці творчага развіцця, а не з ломкі яго. Галоўнай песняй Купалы была і заставалася песня пра Бацькаўшчыну. Тут бясплённым было б супрацьстаўляць «дакастрычніцкага» і «паслякастрычніцкага» Купалу. У творах гэтага перыяду адбілася, як пранікліва адзначыў М. Тычына, «не проста разгубленасць паэта перад навалай грозных падзей, яго нявер'е, а перш за ўсё вялікая трывога паэта-патрыёта, які назіраў, як у агні войнаў і рэвалюцый гіне яго народ»[1].

В. І. Гапава, аналізуючы «Спадчыну» — першую паслякастрычніцкую кнігу Купалавай паэзіі — зазначае, што Купала быў мастаком, які «стварыў законы і прынцыпы новай канцэпцыі рэчаіснасці ў беларускай паэзіі»[2]. Галоўным і балючым пытаннем для паэта было «пытанне аб пошуках шляхоў для народа да рэвалюцыі і дзяржаўнасці», якое выяўляла «новыя грані ў адпаведнасці з гістарычным рухам часу»[3].

Літаратуразнаўцы таксама слушна вылучаюць сярод складаных эстэтычных пошукаў Купалы кастрычніцкай пары тыя аспекты, што дазваляюць высветліць глыбінную сутнасць Купалы як сапраўды народнага паэта, які ішоў наперадзе літаратурнага працэсу. Так, В. Каваленка піша, што Купала быў «першым, хто адчуў неабходнасць арганічнага спалучэння ў сучасным паэтычным вобразе духоўнай спадчыны народа і рэвалюцыйнага пачуцця»[4].

Мае падставы і меркаванне М. Р. Яроша, які бачыў заслугу Купалы ў тым, «што ён паўней і ярчэй, чым іншыя паэты, паказаў працэс далучэння большасці нацыянальнай інтэлігенцыі, не звязанай раней з марксізмам, да рэвалюцыі»[5].

---

[1] Літ. і мастацтва. 1988. 25 лістап.
[2] Гапава В. І. Перачытваючы «Спадчыну» Янкі Купалы. С. 5.
[3] Там жа.
[4] Каваленка В. А. Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981. С. 237.
[5] Ярош М. Р. Пясняр роднай зямлі. Мн., 1982. С. 210.

Сучасныя даследчыкі творчасці Купалы паслярэвалюцыйнай пары, як бачым, не стараліся зменшыць складанасці ідэйна-эстэтычных пошукаў Купалы, але і не імкнуліся паказаць яго як мастака аднабакова, што назіралася ў 30-я гады, калі аглабельная вульгарызатарская крытыка папракала паэта ў адыходзе ад рэвалюцыйных ідэалаў, або ў 50-я гады, калі некаторым крытыкам Купала ўяўляўся адно толькі песняром бадзёрых рэвалюцыйных гімнаў.

Якімі паэтычнымі сродкамі ствараў Купала велічны вобраз разняволенай Бацькаўшчыны, як выкрышталізоўваліся і аднаўляліся гэтыя сродкі, як сама сістэма паэтыкі эвалюцыяніравала разам з развіццём ідэй і матываў Купалавай творчасці пасля Кастрычніка і ў 20-я гады — на гэтыя пытанні хацелася б знайсці адказы.

Смаленскі перыяд

Абвостраная складанасць і супярэчлівасць першых паслякастрычніцкіх і 20-х гадоў наклалі непаўторны адбітак на ўсю літаратуру. «Унікальнасць паэзіі 20-х гадоў стварае драматызм пошукаў ёю свайго ўнутранага самавызначэння і найшчыльнейшага, узаемнага кантакту з рэвалюцыйнай эпохай»[1],— піша А. І. Міхайлаў, аналізуючы стан тагачаснай рускай паэзіі.

У беларускай літаратуры працэс адлюстравання абноўленай рэчаіснасці, як ужо адзначалася, праходзіў яшчэ больш складана і драматычна. Для паэзіі любой эпохі заўсёды актуальны пошук гармоніі — гармоніі чалавека са светам, з прыродай, з абставінамі, пагадненне або не пагадненне з самім сабой і г. д. Гэты пошук жывіць паэзію, у кожны перыяд часу напаўняе яе новым зместам. Для Купалы як прадстаўніка беларускай паэзіі ў першыя паслярэвалюцыйныя гады пошукі гармоніі былі скіраваны ў асноўным на выяўленне ўзаемаадносін «Бацькаўшчына — рэвалюцыя». Гэта быў своеасаблівы мастацкі пошук, які выклікала да жыцця сама рэчаіснасць.

Уся дарэвалюцыйная творчасць Я. Купалы была прасякнута жаданнем рэвалюцыйнага абнаўлення рэчаіснасці. Канкрэтных форм яе ажыццяўлення Купала, безумоўна, не ведаў. Але паэтычнае ўяўленне яго малявала карціну Вялікага Сходу, на якім вырашаецца свабодны лёс Бацькаўшчыны. Гэта было чыста мастацкае ўвасабленне рэвалюцыі, з дапамогай якой мог ажыццявіцца яго грамадскі ідэал незалежнай Бацькаўшчыны, незалежнай і ў сацыяльным, і ў палітычным, і ў нацыянальным сэнсе, калі ніхто не змог бы дыктаваць народу сваёй

---

[1] История русской советской поэзии: 1917-1941. С. 233.

волі, а ён сам выбіраў бы шлях свайго развіцця. Такой незалежнасці для беларусаў Купала не бачыў. Не толькі кайзераўцы і белапалякі былі таму прычынай. Купала па-свойму разумеў рэвалюцыю як шлях разнявольвання народаў. Ён супрацьпастаўляў сацыяльную рэвалюцыю і нацыянальную, яму здавалася, што першая падаўляе апошнюю. Трэба нарэшце з павагай і разуменнем паставіцца да купалаўскай публіцыстыкі перыяду 1918-1920 гг., каб зразумець шляхі, якімі лепшы з прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі, сейбіт на ніве беларускай культуры ішоў да асэнсавання ідэй Кастрычніцкай рэвалюцыі. У Купалы было не простае «неразуменне» восеньскіх падзей 1917 г., якое ён з цягам часу пераадолеў. У яго была свая канцэпцыя рэвалгоцыі, якую ён выношваў яшчэ з перадкастрычніцкага часу. Ён выклаў гэтуто канцэпцыю ў артыкуле «Справа незалежнасці Беларусі за мінулы год», надрукаваным у Мінску ў 1920 г. На жаль, да той пары пакуль вакол грамадска-гістарычных поглядаў Купалы будзе існаваць «загавор маўчання», мы будзем ведаць яго аднабакова і тэндэнцыйна. На сучасным этапе гістарычнага развіцця, думаецца, ёсць патрэба даць больш поўнае ўяўленне пра купалаўскае разуменне рэвалюцыі з улікам не толькі яго паэзіі, але і публіцыстыкі. Як жа разумеў Купала вызваленчую сутнасць рэвалюцыі? Ён пісаў: «Сацыяльная рэвалюцыя, якая загарэлася крывавым пажарам на ўсходзе Еўропы — у Расіі, і цяпер яшчэ палае ўсё паядаючым полымем, стараецца ў сваім пабедным паходзе ніштожыць усялякія нацыянальныя перагародкі і злучыць пад чырвоным знаменем усе народы ўсяго свету. Насколькі ёй гэта ўдаецца, пакажа будучыня, але пакуль што ўсе дзяржавы, апрача, разумеецца, Вялікарусі, усімі сіламі стараюцца адхрысціцца ад гэтага раю. Нацыянальная рэвалюцыя, паставіўшая сабе мэтай вызваленне ўсіх нацый, быўшых у падняволлі, ідзе другімі шляхамі да вызвалення чалавека з вечных путаў няволі. Яна змагаецца за тое, каб кожны народ пастанаўляў сам аб сваёй долі і быў гаспадаром свайго краю, свайго багацця. Нацыянальная рэвалюцыя не страміцца к аднаму богу на зямлі, і не збівае ў адну кучу народаў пад адзін сцяг.

І вось, бачыце, што і сацыяльная, і нацыянальная рэвалюцыя мае сваіх прыхільнікаў, якія змагаюцца шчыра за свае ідэалы»[1].

Апошняя фраза красамоўна сведчыць, наколькі дэмакратычным быў светапогляд Купалы, наколькі паэт імкнуўся быць аб'ектыўным у ацэнцы рэчаіснасці. Ні ў якой меры Купала не прыніжаў значэння Кастрычніцкай рэвалюцыі ў гісторыі грамадства, але яму здавалася, што вызваліць прыгнечаныя нацыі, стымуляваць іх росквіт, узняць іх

---

[1] Беларусь. 1920. 14 студз.

на роўны ўзровень з усімі іншымі народамі здольна толькі «нацыянальная рэвалюцыя», вышкам якой будзе нацыянальная дзяржаўнасць. У ідэях Кастрычніцкай рэвалюцыі вялікага паэта Беларусі найперш бянтэжыла тое, што рускую рэвалюцыю трактавалі як пралог да рэвалюцыі сусветнай, якая сатрэ нацыянальныя межы і аб'яднае ўсіх пад адным сцягам. Такую рэвалюцыю Купала вітаць асцерагаўся. Яго трывожыла тое, што сціранне нацыянальных межаў паступова прывядзе да заняпаду нацый. Калі напачатку нават абвяшчэнне БССР не адпавядала купалаўскай канцэпцыі «нацыянальнай рэвалюцыі», то што ўжо казаць пра акупацыйны рэжым Пілсудскага, пры якім літаральна душыліся любыя праявы нацыянальнай самастойнасці, і які быў, безумоўна, варожым для беларускага народа, а значыць, і для яго песняра. Як публіцыст, Купала палымяна выступаў супраць дыктатуры пілсудчыкаў. Ён шчыра і свята верыў, што толькі поўная незалежнасць Беларусі, магчымасць самастойна вырашаць шляхі свайго гістарычнага развіцця могуць зрабіць яго родны народ роўным сярод іншых народаў. Гэта было шчырае перакананне паэта, заснаванае на яго дэмакратызме. Яно адпавядала ленінскаму прынцыпу права нацый на самавызначэнне пры сацыялізме.

Разуменне і такт у адносінах да нацыянальных поглядаў Купалы выказаў А. В. Луначарскі ў артыкуле, прысвечаным 25-годдзю літаратурна-мастацкай дзейнасці Янкі Купалы. Адзначаў ён там між іншым і наступнае: «У будучым, прадчуваючы росквіт сіл свайго народа, ён (Купала.— І. Б.) прэтэндуе толькі на роўнасць яго з іншымі... Ніякага водгуку... нацыяналізму... вы ў любові Купалы да сваёй радзімы не знойдзеце»[1].

Пазней паэт пераканаецца, што далейшы гістарычны шлях Беларусі неаддзельны ад шляху, звязанага з Кастрычніцкай рэвалюцыяй.

Ён убачыць навочна, як у 20-я гады склаліся спрыяльныя гістарычныя і сацыяльна-палітычныя ўмовы для сапраўднага росту культуры, для росквіту літаратуры і мастацтва, для развіцця нацыянальнай мовы, назіралася зусім натуральная цікавасць да роднай гісторыі і краязнаўства. Гэта быў нядоўгі перыяд своеасаблівага паслякастрычніцкага рэнесансу — «срэбнае» дзесяцігоддзе, якое здолела даць цэлае сузор'е таленавітых імёнаў, што склалі гонар беларускай культуры. Пазнейшы перыяд парушэння ленінскіх прынцыпаў сацыялізма, як чорны смерч, прайшоўся па беларускай культуры, зламаўшы лёсы і знішчыўшы яе прадстаўнікоў.

---

[1] Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 2. С. 460.

Якім жа на гэтым шляху быў творчы лёс Янкі Купалы? Звернемся да смаленскага перыяду яго жыцця.

Як вядома, з Полацку паэт у дні Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. пераехаў у Смаленск. У ліпені наступнага года ён уладкоўваецца на працу агентам забеспячэння Заходняй вобласці, часта выязджае ў камандзіроўкі ў Смаленскую і Курскую губерніі. Тяпэўнасць дзяржаўнага становішча Беларусі, акупіраванай на той час нямецкімі войскамі, праца за кавалак хлеба, якая адбірала ўсе сілы і не прыносіла духоўнага задавальнення, страшэнная разруха ў краіне, дзе ішла грамадзянская вайна,— усё гэта бачыў і Купала, і яно ўзмацняла яго душэўную дэпрэсію. Ён сам прызнаваўся, што праз увесь 1918 г. адчуваў сябе як непрытомны.

Дзякуючы даследчыцкім пошукам В. У. Скалабана стаў вядомым і іншы бок тагачаснага жыцця Купалы — тое, што разам з М. Гарэцкім паэт быў слухачом факультэта гісторыі мастацтваў Смаленскага аддзялення Маскоўскага археалагічнага інстытута. Частымі былі сустрэчы і гутаркі Я. Купалы і М. Гарэцкага. Смаленскія сустрэчы Я. Купалы — гэта таксама сустрэчы з Ц. Гартным, з загадчыкам палітаддзела Белнацкома ў Маскве Ф. Ф. Туруком, з камісарам Белнацкома А. Т. Чарвяковым[1]. Шмат часу Купала прысвячаў вывучэнню славянскай міфалогіі, бо тады ўжо пачаў працаваць над перакладам «Слова аб паходзе Ігаравым».

Купалазнаўцы адзначаюць факт, што з 1915 г. па кастрычнік 1918 г. Купала вершаў не пісаў.

Такія былі акалічнасці жыцця: вайна, разруха, адчуванне беспрытульнасці і паязджанства, адчуванне таго, што чалавек — маленькая безабаронная пясчынка, якую вятрам гісторыі нічога не варта здзьмуць з твару зямлі, адчуванне таго, што свет сарваўся з трывалай восі і нясецца немаведама куды. Старыя ідэалы былі разбураны, новыя не паспелі замацавацца. Усё гэта неспрыяла творчаму ўздыму. Трэба было пераварыцца ў гэтым катле гістарычнага пераўтварэння свету. Трэба быў час, каб адчуць і ўбачыць сябе ў новых гістарычных, палітычных, духоўных сувязях, калі гэтыя сувязі ўжо ўсталююцца, наладзяцца. Трэба было зачапіцца хоць за нешта, што магло б даць творчы імпульс. Гэтым адзінш «нечым» быў для Купалы родны край і яго незайздросны лес. Таму вершы 1918 г.—гэта роздум аб гістарычных шляхах Бацькаўшчыны, роздум, вынашаны трохгадовым маўчаннем. Вершы прасякнуты ўласцівай Купалу філасофскай глыбінёй.

---

[1] Лявіцін М. Смаленскія клопаты Янкі Купалы // Літ. і мастацтва. 1985. 28 чэрв.

Яны выклікалі пэўнае расчараванне тагачаснай крытыкі адсутнасцю, на першы погляд, навізны ў тэматыцы і ў мастацкіх сродках. Вершы гэтага перыяду ўвайшлі ў першую паслярэвалюцыйную кнігу паэзіі «Спадчына», сама назва якой сімвалічна падказвала, што было арыенцірам для Купалы ў пошуку новых духоўных каштоўнасцей.

Кніга «Спадчына» выклікала супярэчлівыя крытычныя водгукі. Тэндэнцыйная ў нацыянальных адносінах крытыка ўхапілася фактычна за адзін верш «Наша гаспадарка» і падмяніла ацэнку кнігі як мастацкай з'явы падыходам да яе як да палітычнага маніфесту. Усё ідэйна-эстэтычнае багацце кнігі прымітыўна зводзілася да высновы, што «вызвольна-адраджэйскі беларускі рух мае ісці сваёю ўласнай самаістай сцежкай, поўнасцю выяўляючы сваю беларускую індывідуальнасць. Бо ўжо «Добра вядомы і путы і пугі, Песціў якімі ваш Захад і Усход»[1]. Пры гэтым Купала аб'яўляўся нацыянальным беларускім геніем. Безумоўна, кніга Купалы спатрэбілася такім «крытыкам» для аўтарытэтнага падтрымання ўласнай грамадскай пазіцыі, сугучнасць якой яны знайшлі ў некаторых купалаўскіх творах.

Маладнякоўская крытыка «Спадчыну» не прыняла, не ўбачыўшы ў ёй нічога новага акрамя развіцця ранейшых матываў.

З найбольшым разуменнем у 20-я гады да вытлумачэння зборніка «Спадчына» падышла акадэмічная крытыка ў асобе М. Піятуховіча, які сдвярджаў, што «тут часткаю пашыраюцца і паглыбляюцца матывы папярэдніх зборнікаў, але адначасова прыўноеяцца і некаторыя новыя элементы»[2]. Аднак аўтар звёў свой аналіз да выяўлення ў купалаўскай творчасці антыноміі: «Як пагадзіць пакуты Беларусі з існаваннем бога?»[3] Да істотных вывадаў такая пастайоўка пытання не прывяла, даследчык абмежаваўся сцверджаннем, што агульначалавечую праблему змагання дэманічных і светлых сіл Купала рашаў на нацыянальным узроўні.

У сучасным літаратуразнаўстве кнігу «Спадчына» як адзінае мастацкае цэлае прааналізавала В. І. Гапава, адзначыўшы арганічнасць з'яўлення гэтай кнігі на творчым шляху Купалы, далейшае развіццё ў ён рамантычнай канцэпцыі чалавека, якая «трактуецца ў пастаяннай далучанасці чалавека да свабоды, ва ўсё большым узбагачэнні яе гуманістычйага зместу гераічнымі і ўзвышанымі рысамі»[4].

---

1 Перавясла. 1924. № 2. С. 57.

2 Піятуховіч М. Асноўныя этапы у развіцці лірыкі Янкі Купалы // Полымя. 1925. № 4. С. 157.

3 Там жа.

4 Гапава В. І. Перачытваючы «Спадчыну» Янкі Купалы. С. 81.

У кнізе А. Лойкі пра Я. Купалу «Як агонь, як вада...» ёсць цікавае назіранне. Прарыў творчай энергіі Купалы ў кастрычніку-лістападзе 1918 г. насля доўгага маўчання пісьменнік, біёграф Купалы, звязвае з перапіскай у гэты час Купалы з рускім паэтам 1. А. Белавусавым, які перакладаў вершы паэта для першай яго кнігі на рускай мове. «Якраз у прамежку паміж датамі напісання лістоў Белавусаву (16 вераеня — 6 лістапада) — эпахальныя ў творчасці Купалы дні: 29 кастрычніка Купала піша аж пяць вершаў, 30-га — два, 31-га — адзін. Пасля ліста ад 6 лістапада — зноў актыўныя творчыя намаганні: 7-м чыслом лістапада датуецца верш «Пчолы», 8-м — «Сон», «Званы», 9-м — «У харомах», «Млечны шлях», 10-м — «Удосвітак», 13-м — «Забытая Карчма», 14-м — «Буслы», «Буралом», 19-м — «Спадчына», 20-м — «Сявец», «Рунь», «Першы снег»... «Паязджане» былі напісаны пасля ўсіх гэтых вершаў крыху больш, чым цераз месяц — 27 снежня»[1].

Факт такога творчага ўздыму, несумненна, вельмі цікавы і шматзначны. Думаецца, аднак, што перапіска з І. Белавусавым не была вызначальным момантам у абуджэнні творчай энергіі Купалы. Яна была хутчэй штуршком, стымулам. Вырашальнай тут аказалася наспеласць, неабходнасць выказацца паэтычным словам, выліць у вершах усё, што перадумалася, адбілася ў душы, накапілася ў ёй за «маўклівыя» гады і больш ужо не магло трываць, шукала выйсця. Але патрэбен быў «ключык», які б адчыніў браму душы. Ролю гэтага сімвалічнага «ключыка» адыграла ліставанне з рускім перакладчыкам, які выказаў уважлівыя, зацікаўленыя адносіны да беларускага паэта і яго творчасці.

Так, паэт доўга акумуляваў у сабе творчую энергію. Магчыма, ад яго чакалі новых матываў і новых вобразаў, але ўбачылі нібыта «старога», «знаёмага» Купалу. Неабачлівым крытыкам 30-х гадоў было дастаткова гэтага, каб абвінаваціць паэта ў перапеве дакастрычніцкіх «нашаніўскіх» матываў. Але перапеву не было! Купала шукаў тыя ідэйна-мастацкія сродкі, якімі б ён мог выразіць свае адносіны да рэчаіснасці, што перажывала пачатак новай эпохі. Тры гады творчага маўчання — гэта зусім не мяжа паміж Купалам дакастрычніцкім і савецкім. Асоба заставалася тая ж!

Эвалюцыя мастацкага светапогляду Купалы выяўляе сваю арганічнасць, еднасць Купалы дакастрычніцкага і Купалы савецкага часу. Сведчаннем гэтай арганічнасці выступае паэзія Купалы 1918 г.

У чым мастацкая моц і мастацкае адзінства гэтага цыклу вершаў? У чым тут Купала «знаёмы» і новы Купала?

---

[1] Лойка А. Як агонь, як вада... Раман-эсэ пра Янку Купалу. Мн., 1984. С. 245-246.

Першы верш — санет «Для Бацькаўшчыны» — адразу выяўляе грамадзянскую пазіцыю аўтара і тыя маральныя каштоўнасці, якія ён адстойвае. Пачынаючы новую песню, паэт як бы акрэслівае тое, ад чаго ён адштурхоўваецца, што для яго з'яўляецца трывалым і непахісным.

Непахіснай у віры бурлівых змен засталася ідэя служэння Бацькаўшчыне:

Я голасна йграць буду ў тайным брэдзе,
Для Бацькаўшчыны-маці буду йграць! (4, 7)

Вернай спадарожніцай засталася ў паэта і жалейка, якая толькі заснула, але з якой «песня як і з даўных б'е часоў, Звініць, як вецер паміж верасоў, І ў перагонкі рвецца з салавейкай».

Сумненні і трывога ахопліваюць паэта, калі ён думае, ці зразумеюць яго песню «сваякі-суседзі».

Ці блаславяць, ці ўтопчуць гідка ў гаць? (4, 7)

Для Купалы, які яшчэ ў 1912 г. здолеў стварыць вобраз Маладой Беларусі, што «смела ў сонды ідзе, як жывы агняцвет» і «глядзіць смела ў будучнасць тайную», тэма Бацькаўшчыны ў 1918 г. набывае трывожную афарбоўку.

Бачачы і трагічна перажываючы пакуты свайго краю пад прыгнётам нямецкіх і белапольскіх акупантаў, Купала фактычна павінен быў, як і ў перадкастрычніцкі час, зноў заклікаць:

Паўстань, народ! Прачміся, беларусе!
Зірні на Бацькаўшчыну, на сябе!
Зірні, як вораг хату і зямлю раструсіў,
Як твой навала злыдняў скарб грабе! (4, 12)

У вершы «Свайму народу» Купала застаецца верным асноўным прынцыпам рамантычнай паэтыкі, выпрацаваным ім у ранейшай творчасці. Ён шукае падтрымку ў мінулым свайго народа, згадвае, як той «панаваў у краі родным», як

Звон вечавы сход склікаваў народны,
І сход аб шчасці Бацькаўшчыны дбаў. (4, 12)

Мы адчуваем знаёмую купалаўскую паэтыку — «звон вечавы» мінулых слаўных часін супрацьпастаўлены сну, анямеласці, калі «сцярэч свой край няма ні сцен, ні рук».

Упаў народ. Змарнеў народ, забыўся,
Як Бацькаўшчыну, як яго завуць. (4, 12)

У вершы «Прарок» (1912) было:

Народ змарнеўшы таго краю
Свайго на'т імені не знаў. (3, 127)

Знаёмыя паэтычныя апазіцыі «сну» і «абуджальнага звону» вянчаюцца заклікам:

Паўстань, народ!.. З крыві і слёз кліч гэты...
Цябе чакае маці-Беларусь! (4, 13)

Верш напісаны характэрным для грамадзянскіх вершаў Купалы харэічным памерам.

Набывае новае жыццё і знаёмы вобраз «змарнелага народу», «аграбленага, закованага народу», які паэт заклікае «на сход, на ўсенародны, грозны, бурны сход». Пераасэнсоўвае паводле сваёй мастацкай задачы паэт і вобраз Страшнага суда, на якім будуць за сведкаў супраць старога ладу крыўда, слёзы і кроў народа. Вобразы Бацькаўшчыны, якую трэба абараняць, і Сходу як найвышэйшай народнай нарады, дзе будуць вырашаны ўсе самыя істотныя і набалелыя пытанні жыцця, з'яўляюцца найбольш істотнымі і паслядоўна развітымі ў вершах Купалы гэтага перыяду. Разам з тым Купала казочна бачыў «як носяцца ўсясветных змен віхры», бачыў гістарычныя змены, прынесеныя рэвалюцыяй, і ствараў яе вобразную сімволіку. Ён называе рэвалюцыю «цветам новай зары», што зацвітае «на старога быту папялішчы» («Свайму народу»), «сонцам залатым», што ўзыходзіць, каб «роўна ўсім свяціць» («Час»).

Вобраз Радзімы, Бацькаўшчыны ў вершах 1918 г. знайшоў свой працяг у такім паэтычным шэдэўры Купалы, як верш «Спадчына». Вобраз Спадчыны — Старонкі Роднай, якая жыве ў душы «як вечны светач-полымя»,— гэта святыня, пакінутая прадзедамі, і адносінамі да яе вымяраецца ступень духоўнасці чалавека. Цікава, што напісаны верш харэічным памерам, таксама як і верш «Свайму народу», але якія непадобныя адценні надае майстэрская рука Купалы аднаму памеру! Як віртуозны музыка, ён выпрабоўвае на розныя лады адну і тую ж струну, і яна гучыць то трывожна і абурана, то ласкава-лірычна.

У драматычны і складаны час Купала вяртаецца і да жанру рамантычнай балады («Буслы», «Удосвітак»,

«Забытая карчма», «Першы снег», «Рунь»). У трох апошніх выведзены вобразы сына, які забіў бацьку ў карчме і потым павесіўся на асіне; братазабойцы, што «ў сажалку трупа валок цераз снег»; гаспадара, які таксам а забіў бацьку, каб не было лішняга едака ў хаце, а сам павесіўся потым на сухой здзічэлай ігрушы. Тэма самагубцаў гучала ў Купалы і ў дакастрычніцкі час. Але тады паэт паказваў гэтымі вобразамі крайнюю ступень чалавечага няшчасця. Заціснуты жорсткімі сацыяльнымі абставінамі, даведзены да адчаю, чалавек не бачыў іншага выйсця. Вершы Купалы гучалі як абвінавачанне грамадству, як асуджэнне яго бесчалавечных воўчых законаў.

У 1918 г. змест прыведзеных вершаў прачытваецца ў кантэксце «паязджанства», пошукаў выйсця з бездаражу. У час вялікіх гістарычных зрухаў, сутыкнення ідэй не бярэцца пад увагу самацэнная каштоўнасць асобнага чалавека, жыццё адзінкі абясцэньваецца. Для мастака слова гэта ўспрымаецца як яшчэ адна трагедыя, якая не можа яго не хваляваць. Гісторыя ведае шмат прыкладаў, калі ў віры яе падзен сын ішоў супраць бацькі, а брат супраць брата. Кожная карэнная змена ў грамадскім жыцці вогненным колам пракатвалася па чалавечых лёсах, складалася з асабістых трагедый. Купала ў вершах «смаленскага» цыклу паказаў у рамантычнай баладнай форме, як крышацца і руйнуюцца чалавечыя лёсы, калі ў свеце пачынае панаваць варварства і хаос, калі яшчэ невядома, да чаго прывядуць свет гістарычныя змены. Паняцці маральнасці, чалавечнасці абясцэньваюцца, замест іх абуджаюцца змрочныя інстынкты, раскашуюць гвалт і братазабойства. Гістарычны буралом зруйнаваў прывычныя сувязі ўзаемаадносін асобнага чалавека са светам, шпурнуў у бездараж (так заблукаў у завеі вясельны поезд паязджан), прымусіў шукаць выйсце, гэта значыць, знайсці сябе ў новых сувязях са зменнай рэчаіснасцю. Пошук гэтых сувязей аказваўся надзвычай драматычным. Думаецца, што пралогам да верша «Паязджане» і быў верш-балада «Першы снег», дзе гучыць матыў братазабойства. У гэтым вершы пошук звычайным чалавекам сябе на зменных шляхах гісторыі скончыўся крывёй, братазабойствам. Першы снег выпаў на зямлю, «халоднай пабелай магільна залёг». Купала называе яго яшчэ «бязрадасны» снег. Сам верш напоўнены злавесным прадчуваннем нядобрых падзей. І вось абазначылася чырвоная стужка крыві на снезе. Пытанне, якое пастаўлена ў вершы, падштурхоўвае да думкі, што паэт, прымаючы ідэю рэвалюцыі як пракладанне шляху да ўстанаўлення справядлівага грамадства, не мог у душы сваёй змірыцца з тым, што рэвалюцыя не адмаўляла ахвяры,— больш таго, што яна не магла абысціся без іх, патрабавала іх.

Купалу як паэту-гуманісту здавалася, што рэвалюцыя ў імя вызвалення чалавека павінна адбывацца «чыстымі» сродкамі, а не шляхам «крывавай веры». Ён асуджае любое забойства як амаральны ўчынак незалежна ад таго, кім і ў імя чаго яно здзейснена:

Хто смеў першы снег асвянціці крывёй?
Крывавай ён веры — чужы ён ці свой! (4, 42)

У гэтым вершы Купала дадумаў да канца адзін з магчымых варыянтаў «паязджанства». Але безвыходнасць ужо, мусіць, не адпавядала яго бачанню рэчаіснасці. Тым не менш яшчэ акрэслена не бачыліся новыя ідэалы, да якіх ён мог бы клікаць. У «Першым снезе» паэт

абвяргаў «крывавую веру», аднак альтэрнатывы ён даць яшчэ не мог. Сцвярджаць нешта, не вынашанае ў душы, было не ў характары Купалы. Таму ён піша верш «Паязджане», дзе пакідае ўдзельнікаў вясельнага поезда шукаць шляху ў завірусе, але які гэты шлях, ніхто не ведае. Рэчаіснасць у алегарычнай форме «папаўзухі-завірухі» нібы насміхаецца над бязвольнымі заблукаўшымі людзьмі, гуляе з імі, як з лялькамі, страшыць іх, наводзіць жах.

У алегарычнай форме вобраз рэвалюцыі Купала стварае ў вершы «Буралом». Тут на першым плане разбуральная сіла, якая здольна рушыць нават самых моцных. Купала малюе вобраз усёзнішчальнага буралому, ад якога немагчыма ўратавацца, застацца ўбаку. Вельмі выразная фальклорная аснова верша. Па інтанацыі, рытму ён нагадвае народную песню. Купала выкарыстоўвае прыём адушаўлення, нібы падслухоўвае размову двух дубоў, якія непахісна супрацьстаяць буралому, назіраючы, як падаюць і трушчацца дрэвы навокал. Яскравая размоўная інтанацыя стварае жывы каларытны малюнак:

Пакацілася удоўжкі
І асіна-сваці…
Фу, ты! аж мяне у дрожкі
Пачало кідаці!..
Што? Не устояла і ліпа —
Рухнула, бядачка!..
Ці ж быць можа? Ужо захліпаў
І стары твой бацька.
Ах! што гэта?.. Праз узгоркі…
Ці ж то к нам?.. Ой, ногі…
І, не скончыўшы гаворкі,
Рынуў дуб, як доўгі. (4, 33-34)

Буралом, такім чынам,— стыхійная, руйнуючая сіла, перад якой нішто не можа ўстаяць. Гэта быў другі круг мастацкага адлюстравання вобраза рэвалюцыі Купалам. Першым кругам мастацкага засваення гэтай з'явы ў творчасці Купалы было прадчуванне рэвалюцыі ў дакастрычніцкі час, выражанае ў вобразах Сходу. Пры гэтым вобразы Сонца, Вясны, Папараць-кветкі ўтрымлівалі ў сабе агульныя ідэалы шчасця, свабоды, разняволення.

Асаблівасці стылю вершаў 1918 г. выяўляюць заканамернасці рамантычнай паэтыкі, арганічна працягваюць мастацкі пошук дакастрычніцкай творчасці. Рамантычная паэтыка Купалы звязана з фальклорам, а таксама міфам. Аб гэтым гаворыць трывалая прыхільнасць Купалы да такіх жанраў, як лірычная песня, балада, элегія, якімі, па сутнасці, з'яўляюцца амаль усе вершы гэтага цыклу, за выключэннем некалькіх санетаў («Для бацькаўшчыны», «Пчолы»),

Іменна ў гэтых жанрах найбольш яскрава змагла праявіцца стыхія эмацыянальна-экспрэсіўнага паэтычнага выказвання, адметная меладычнасць, напеўнасць купалаўскай лірыкі. Адзін з вершаў так і называецца — «Песня», у ім паэт стварае вобраз адвечнай вольнай песні чалавека, што рвецца проста з сэрца і не ведае ніякіх ланцугоў.

Песенна-эмацыянальны стыль — уласцівасць рамантычнага тыпу лірыкі. Як ужо адзначалася, для яго характэрна наяўнасць паўтораў, ужывання аднатыпных сінтаксічных канструкцый, таўталогій ключавога слова і эпітэта («звоніць звонка», «маладзіцца маладзіцай», «сплыве ўплаў», «зіркане тугой тужлівай»). Песня ў вершы ўспрымаецца як самастойная істота, адасобленая ад чалавека. Гэта ёсць мастацкая выява не скаванай нічым чалавечай душы:

Скочыць к сонейку, ўсхахоча,
Пацалуецца лісліва;
Ясну месячыку ў вочы
Зіркане тугой тужлівай.
Стрэціць зорку-зараніцу,
Праслязіцца з ёй слязою
І сплыве ўплаў на зямліцу,
Разаўецца дзермязою.
У полі здольна з ветрам разам
Зажартуе, ў танок сходзе,
Згодна з борам важным сказам
Завурчыць аб непагодзе. (4, 9)

Пераважную ролю ў стварэнні мастацкага малюнка для Купалы адыгрывае сімволіка-алегарычны сэнс слова, а не прадметны, рэчавы. У гэтым сэнсе Купала, можна сказаць, стаіць у перадвытоку сучаснага беларускага асацыятыўнага верша, заснаванага на нечаканым злучэнні розных з'яў, на ўяўнасці, якую цяжка вытлумачыць лагічнымі меркаваннямі.

Верш «У дарозе» — прыклад таго, як спалучаюцца дзве вобразныя стыхіі ў творчасці Купалы: рамантычна-адцягненая і рэалістычна-канкрэтная.

Цёмна, сумна ў сонным полі,
Як скрозь сіта ймжыць імжака;
Воддаль прэе ў лесе лісце,
Як шкілет гарчаць галіны.
Скрыгатаюць грудзі боллю,
Сэрца ссе нуда-вужака,
Звод скрабе ў душы агнісце,—
Будзіць будні ўспаміны. (4, 8)

Тыповы купалаўскі рамантычны пачатак з усімі атрыбутамі ўмоўнага пісьма, з характэрнымі адзнакамі рамантычнага апісання пры-

роды адлюстроўвае суб'ектыўна-лірычнае ўспрынящце пейзажу. Цёмна і сумна ў полі, і само поле «соннае», палохаюць галіны, што тырчаць «як шкілет», ужыта характерная мастацкая таўталогія «ймжыць імжака», заварожвае гукапіс.

Умоўна-рамантычны пейзаж накладвае адбітак і на душу лірычнага героя, які выбраўся ў гэту жахлівую дарогу. Пачуццё жаху перадаецца такім эмацыянальнанасычаным у даным кантэксце дзеясловам, як «скрытатаюць» («грудзі боллю»), Эмацыянальнае ўражанне ад першага радка падмацоўваецца ўжо больш звычайнымі ў паэтыцы Купалы «персанажамі» міфічна-ўяўнага свету: «нуда-вужака», «звод», «ноч», якая «сыпле чары ўлева, ўправа», «злыдні», «ліха».

Толькі апошні радок верша дысаніруе з каларытным рамантычным малюнкам начной дарогі і адзінокага падарожнага на кані:

Но, мой косю!.. Стой!.. Канава!..

Гэта ўжо дае пра сябе знаць рэалістычная дэталь. Увесь малюнак набывае новы сэнс, ён аказваецца не проста алегарычным рамантычным малюнкам жахлівай начной дарогі, але ўвасабляе карціну беспрытульнасці, бездарожжа, якое сапраўды перажывалі многія сучаснікі Купалы, ды і сам Купала.

Даследчыкі творчасці Купалы вылучаюць у гэтым вершы тэму трагічнага падзелу Беларусі на Заходнюю і Усходнюю часткі. Канава — гэта і ёсць мяжа паміж імі, на якую ў бездарожжы трапіў конь і мусіць павярнуць назад. Вобраз «канавы» аказаўся прыдатным для крытыкаў Купалы, якія ўспрынялі яго творчасць гэтага перыяду як перапеў старых матываў і раілі яму хутчэй пераступіць «канаву» паміж «аджылым» і новым спосабамі адлюстравання рэчаіснасці. Выкарыстоўваючы купалаўскі вобраз, каб пакрытыкаваць паэта, прыхільнікі вонкавага абнаўлення паэзіі не адчулі глыбіннага падтэксту гэтага верша і той сапраўднай навізны матыву, якая заключана ў ім.

Блізкі па адчуванні бездаражу, «непрытомнасці» да верша «У дарозе» верш «Паязджане». У ім прысутнічае таксама рамантычны, створаны паводле беларускай міфалогіі, вобраз вясельнага поезда, які заблукаў у завеі і едзе сам не ведаючы куды:

Як у моры, ў белым снегу,
Без днявання, без начлегу,
У бездарожжа, ў беспрыстанне
Едуць, едуць паязджане. (4, 43)

Верш «Паязджане» быў завяршальным і, як лічыць А. Лойка, вяршынным творам усёй «смаленскай» нізкі вершаў.

Рамантычная паэзія Купалы ў цэлым напоўнена адчуваннем барацьбы дэманічных сіл. Белабог і Чорны бог — гэтыя персанажы дабра і

зла знаёмы нам яшчэ з дакастрычніцкай творчасці. Шмат у якіх вершах Купала сутыкае гэтыя супрацьлеглыя сілы, якія выступаюць у вобразах-апазіцыях: Сонца і Цьмы, Долі і Нядолі, Праўды і Крыўды, персаніфікуюцца ў героях (такіх, як Бандароўна і пан Патоцкі, Сам і Чорны, Зося з Янкам і пан Лаўчынскі, Мужык і Жыццё). Як правіла, у барацьбе гэтых сіл перамагалі цёмныя сілы, прадстаўнікі Чорнага бога. Прадстаўнікі ж Белага бога дэманстравалі пачуццё высокай годнасці, ахвярнасці, нязломнасць духу. Яны гінулі самі ў сутычцы з чорнымі сіламі, але замацоўвалі веру ў сваю правату. У вершы «Паязджане» таксама змагаюцца дзве сілы: стыхія і чалавек. Прыродная стыхія ўвасабляе сабой і стыхію сацыяльнага жыцця, адчуванне безвыходнасці, беспрытульнасці. Людзі, паязджане, вясельнікі, што заблудзілі і шукаюць выйсця, нібы цацкі ва ўсёмагутных руках завеі, стыхіі злому, якая што хоча, тое і робіць з чалавекам. Стыхія перамагае чалавека, аб гэтым сведчыць канцоўка:

Прытуліліся, як дзеці,
Як галубкі на рассвеце,
Як нішто ні знаць, ні ведаць,
І ўсё едуць, едуць, едуць.
А над імі збеядуха,
Папаўзуха-завіруха,
Снежнай хустаючы вехай,
Захліпаецца ад смеху. (4, 44)

Але у адрозненне ад дакастрычніцкіх матываў чалавек не гіне (прыгадаем паэму «Зімою», у якой знямоглая Ганна збілася з дарогі і загінула ў завею з дзіцем у руках). Нягледзячы на тое што над імі завіруха «захліпаецца ад смеху», паязджане «ўсё едуць, едуць, едуць»... Значыць, недзе існуе выйсце з бездаражу. Шукаюць, шукаюць яго «паязджане». Моўныя асаблівасці гэтага верша даволі яскрава падкрэсліваюць яго рамантычную прыроду. Алегарычны змест твора грунтуецца на адцягненых, умоўна-асацыятыўных словах і словазлучэннях: «сцюжным пухам», «сцюжнай марай», «у беспрыстанне», «ні праслуху, ні пракгледу, Ні прасвету, ні надзеі,— усё ў зацьмішчы...»; грунтуецца па словах, што характарызуюць стан рэчаў, ствараюць карціну злавеснасці, прадвызначанасці:

У полі дымна, ў полі цёмна,
Беспатольна і заломна,
Ні пуціны, ні упыння,
Як у вечнай дамавіне. (4, 43)

Рамантычнае светаадчуванне, як ужо адзначалася, звязана перш за ўсё з суб'ектыўным унутраным перажываннем, з павышанай экспрэсіяй і эмацыянальнай насычанасцю вобразных асацыяцый, з

метафарычнасцю стылю. Вершы 1918 г. пацвярджаюць гэтую заканамернасць купалаўскага стылю. Верш «Паязджане» будуецца на скразной асацыятыўнай метафары («папаўзухахазавіруха»). Купала выкарыстоўвае эмацыянальную насычанасць складаназлучанага слова, якое мае вялікія выяўленчыя магчымасці. У вершы «У дарозе» такімі магчымасцямі валодае вобраз «нуды-вужакі», у вершы «Сявец» — «хмаркі-вясёлкі», «маланкі-агнёўкі». Нават калі словы не з'яўляюцца метафарамі, яны выконваюць значную ролю, узмацняюць экспрэсіўнасць паэтычнага выказвання («прысуд-перасуд», «музыка-дудаграй», «светач-полымя», «сцежка-пуціна», «паясом-серабром», «гук-водгулле», «песня-дабрадзейка»).

Як і раней, важнай асаблівасцю стылістычнай манеры Купалы з'яўляецца прыхільнасць да слоў з адцягненым значэннем, да слоў-паняццяў, а не слоў-рэчаў, прадметаў. Ключавую, канцэптуальную нагрузку ў яго рамантычных вершах нясуць словы, не апрадмечаныя ў знешнім свеце, словы, якія характарызуюць стан духу, душы, псіхалагічна-эмацыянальны стан чалавека, паняцці і атрыбуты нематэрыяльнага свету:

Пхнуся ўдвойчы з жудкім жахам…
(4, 8)

Як заводзіць лад:
Ці жыць далей у няволі,
Ці разжыцца новай доляй.
(4, 17)

…Гук-водгулле гучыць мальбою жудзі;
Наводзіць гэта музыка нязводны звон нуды…
(4, 24)

Галубіць пракляццямі цьма…
(4, 29)

Генетычна гэтыя вобразы маюць міфапаэтычнае паходжанне, у іх чуецца водгулле варажбы, чарадзейства, валхавання, якія панавалі ў духоўным жыцці чалавека на ранніх этапах гісторыі. Адсюль у Купалы вобразы злыбядухі («злога духа злыбядуха»), начнід («начніцы пяюць ёй магільны прывет»), зводаў («за мною зводы йшлі»), З цёмнай нячыстай сілай звязваліся ў народзе вобразы дрэў асіны і ігрушы, і Купала выкарыстоўвае іх як прадвесце гвалтоўнай смерці ў вершах «Забытая карчма» і «Рунь».

Разбітая напал калісь перуном,
Асіна ўздыхае над ёй (карчмой.— І. Б.)
(4, 29)

На ўзмежку, збыўшыся кары,
Тырчыць ігруша, як сухотнік. (4, 39)

У вершах «смаленскага» цыклу з'яўляецца знамянальны вобраз падарожнага, які шукае шляху, імкнецца знайсці страчаную дарогу. Але шлях яго або ўпіраецца ў канаву, або гэта тая ж бездараж — «папаўзухазавіруха». Да вершаў, дзе прысутнічае такі вобраз («У дарозе» і «Паязджане»), прымыкае верш «Удосвітак», які таксама характарызуецца спалучэннем рэалiетычнаканкрэтнай дэталі з рамантычным, умоўна-алегарычным, малюнкам. «Удосвітак» — сюжэтны верш, які прэтэндуе на эпічнасць, а значыць, рэалістычнае, дэталёвае адлюстраванне. Асабліва адчувальна гэта ў нершай частцы верша-трыпціху. Дзея адбываецца ўдосвітак, калі

Яшчэ певень пець не масціцца,
Не згасла ніводная зорка,—
У хаце дыміцца газніца,
У хаце ўжо чутна гаворка. (4, 27)

Дзяўчына-папрадуха пачынае прасці кудзелю.

Экспазіцыя верша, такім чынам, дае зусім канкрэтнае жыццёва-дакладнае апісанне дзей, якія адбываюцца зімовым ранкам у вясковай хаце.

Другая частка верша вытрымана ў рамантычным ключы. Мы бачым атрыбуты тыновага рамантычнага пейзажу, з'яўляецца вобраз падарожнага, заблукаўшага ў непагоду. Поле, бура, жальбы і стогны віхуры, дождж...

Пуцінай брыдзе падарожны;
Куды ён брыдзе, не згадаці,
Паглядкаю сочыць трывожнай
Сцяжыну ў балоцістай гаці. (4, 27)

Трэцяя частка верша напісана ў стылі элегіі. Знікаюць рэалістычныя дэталі вясковага побыту, развітыя ў першай частды:

Папрадуху зморы абселі...
...І дрэмле, і сон дзіўны бача... (4, 28)

Пачынаецца панаванне «змораў». З мастацкай прасторы твора канчаткова выцясняюцца жыццёвыя рэаліі, і яна запаўняецца «сном», «уявай». Застаецца недагаворанасць, нявырашанасць лёсаў, што вельмі адпавядала стылю рамантычнага твора і адлюстроўвала недагаворанасць і нявырашанасць некаторых асабістых і грамадскіх пытанняў для Купалы ў той перыяд.

Вобраз Падарожнага ў гэтым і ў іншых вершах «смаленскага» цыклу адрозніваецца ад вобразу Падарожнага («Незнаёмага», вандроўніка-Сама) дакастрычніцкага перыяду творчасці Купалы. У дакастрычніцкім вобразе прачытвалася актыўная асоба, якая ведае шляхі змагання і выконвае ў асяроддзі народа сваю місію прарока, абуджае яго свядомасць. Падарожны ў вершах 1918 г.— чалавек, што трапіў у

вір гісторыі, лёсам яго кіруюць непадуладныя яго волі сілы, ён шукае і пакуль што не знаходзіць выйсця з той стыхіі, што абрыиулася на яго.

Вершы Купалы 1918 г. і ў цэлым перыяду «Спадчыны» сведчаць аб тым, што нацыянальна-дэмакратычныя погляды паэта шукалі апоры ў рэчаіснасці, шукалі тых рэалій, якія сапраўды маглі б пацвердзіць, што здзяйсняецца шматвяковая мара беларускага народа аб нацыянальнай дзяржаўнасці і незалежнасці, што мінаюць часы, калі «нам за нашу кроў падзякаю адной — Крыжы і хаты нашы скошаны пажарам!», калі «чужы і свой хлеб становіцца жорсткім комам» (верш «Наша гаспадарка», 7.11.1918 г.). Палітычнае становішча на Беларусі ў паслярэвалюцыйны перыяд было дужа складаным. Навуковыя дэбаты па гэтаму поваду ўжо вядуцца ў нашай прэсе, даследчыкі імкнуцца аб'ектыўна паглядзець на падзеі, якія суправаджалі акт утварэння БССР 1 студзеня 1919 г., асэнсаваць ролю і значэнне БНР, 1-га Усебеларускага з'езда і яго роспуску ў гісторыі ўсталявання беларускай дзяржаўнасці. У сувязі з гэтым разуменне і такт павінны выклікаць погляды беларускай нацыянальна-дэмакратычнай інтэлігенцыі, якая выпеставала нацыянальнае адраджэнне ў «нашаніўскі» перыяд і, безумоўна, управе была спадзявацца на больш уважлівыя адносіны ўлад да праблем нацыянальнага развіцця.

Пытанням утварэння БССР быў прысвечаны «круглы стол» з удзелам вядомых гісторыкаў і грамадазнаўцаў, праведзены летам 1988 г. на гістарычным факультэце БДУ імя У. І. Леніна. У час дыскусіі ўзнікалі пытанні адносін нацыянальнай інтэлігенцыі да рэвалюцыйных працэсаў, што адбываліся ў краіне пасля Кастрычніка 1917 г. Тое, што напачатку гэтыя адносіны былі не дужа прыхільнымі, тлумачылася «не толькі складанасцю, супярэчлівасцю таго часу, а і тым, што кіраўнікі Паўночна-Заходняй арганізацыі бальшавікоў не вельмі добра разумелі нацыянальныя справы і фактычна нічога не прапаноўвалі беларускаму нацыянальнаму руху»[1] (У. Сосна, кандыдат гістарычных навук). Гэтая акалічнасць уздзейнічала і на фарміраванне пазіцыі Я. Купалы, лічыць доктар юрыдычных навук, прафесар В. А. Круталевіч. «Наколькі можна меркаваць па яго артыкулах, паэт уважліва назіраў, што адбывалася ў Заходняй вобласці, якія былі адносіны да беларускай мовы, кнігавыдання,— разважае даследчык.— Ён аналізаваў прэсу, а там можна было сустрэць нігілістычныя адносіны да нацыянальнага, асабліва да беларускага... 1918 год быў вельмі цяжкім для палітычнага самавызначэння паэта. Пілсудскі заявіў, што ён староннік федэрацыі Полыичы, Беларусі і Літвы як раў-

[1] Літ. і мастацтва. 1988. 29 ліп.

напраўных дзяржаўных адзінак. Для значнай часткі нацыянальнай інтэлігенцыі гэта здавалася маннай нябеснай.

Пілсудскі нічога не выканаў са сваіх абяцанняў, але яму паверылі. Мы часта занадта просталінейныя і катэгарычныя ў ацэнках паводзін інтэлігенцыі. Пераважаюць стэрэатыпы. Важныя правільныя крытэрыі. Палітычны выбар для інтэлігенцыі Беларусі, улічваючы двухразовую акупацыю, быў вельмі складаны»[1].

Вершы Я. Купалы адлюстроўвалі гэтую складанасць і супярэчлівасць адносін нацыянальнай інтэлігенцыі да рэвалюцыі. Паэтыка іх была блізкай да паэтыкі твораў дарэвалюцыйнай пары. Мастацкае выяўленне болю за тыя пакуты, якія церпіць Бацькаўшчына, становілася ізноў вызначальным для паэта.

Купала пранёс праз усю творчасць празрыстую і высакародную любоў да Беларусі, але ў розныя часы гэтая любоў гучала ў розных, мінорных і мажорных, танальнасцях, была афарбавана ў смутныя ці ў святочныя кодеры. Да «Сноў нязводных» аб роднай старонцы было яшчэ далёка, калі паэт пісаў у «жалейкаўскіх» вершах:

Так няміла, як магілай,
Неяк выдае
Беларусь, мая старонка,
Дый люблю ж яе. (1, 253)

Потым, калі на хвалі рэвалюцыйнага ўздыму 1905-1907 гг. апяваў Маладую Беларусь, што адраджалася, імкнулася да роўнасці, «пачэснага пасаду» між усімі народамі,— гэта было купалаўскім паэтычным вітаннем тых жыватворных сіл, якія абуджаліся ў свядомасці беларусаў, пераважна сярод нацыянальнай інтэлігенцыі, было вітаннем мацнеючага нацыянальна-вызваленчага руху перыяду «Нашай нівы», на хвалі якога вырас талент і самога Купалы.

«Сны нязводныя» аб роднай старонцы ўласцівыя лірычнаму герою, які адчуў у рэвалюцыі «ўсясветных змен віхры», якога не палохаў, а клікаў да сябе «цвет новай зары», што зацвітаў «на старога быту папялішчы». У студзені 1919 г. адбылося абвяшчэнне БССР. Беларусь была вызвалена ад нямецкіх акупантаў. Яшчэ паўгода было да прыходу белапалякаў. У гэты перыяд Купала стварае ўзрушаны, усхваляваны верш з сімвалічнай назвай «Світае»:

Эй, годзе ўжо спаць! Уставайце!
Гляньце — світаць начало.
Скарэй жа, скарэй паспяшайце:
Нясе сонца свет і цянло.

[1] Літ. і мастацтва. 1988. 29 ліп.

Яно сэрца нам разагрэе,
Адчыняцца вочы на свет,
Яно сон наш хутка развее,
Вясёлы шлючы нам прывет.
Ужо годзе, ўсю ночку праспалі,
Ужо годзе, у цемры былі;
Глядзіце — ноч скрылась удалі,
Свет сонца царыць на зямлі. (4, 45)

Вызваленне ў вобразе сонца, сонечнага святла, світанку,— калі ранен Купала пісаў аб гэтым як аб будучыні, пажаданні, мэце, за якую трэба змагацца, то ў даным вершы паэт сцвярджаў: «сонца царыць»! «Сон, ноч, цемра» — тое, што так доўга панавала на Беларусі, тое, што складала змрочны, цёмны полюс тыповых купалаўскіх паэтычных апазіцый, змянялася на сваю супрацьлегласць — «сонца», «світанак», якія паэт шчыра шукаў у жыцці і якія б далі яму надзею на сапраўды шчаслівы лес Бацькаўшчыны. «Сны нязводныя» аб ёй то ўзводзілі паэта на вяршыні ўзрушанасці, як у вершы «У вырай»:

Гэй, вольныя птахі, ўладарнікі песні!
На шляхі, пад сцягі красы і свабоды!..
Час вылецець к славе з пагібельнай плесні
І песнян агністай дзівіці народы,— (4, 80)

то шпурлялі ў бяздонне адчаю, як на зыходзе 1919 г., калі быў напісаны верш «Новы год», напоўнены «акоўным звонам», адчуваннем безнадзейнасці і страт: Бацькаўшчына бачыцца паэту краем, «дзе закаванай дрэмле воля, Дзе звоне звон хаўтурны з вежы», «Дзе смерць спраўляе сваё ігрышча, У сполку з чэрняй адзічалай». З болем і смуткам, які эмацыянальна ўзмацняе анафара, паэт сцвярджае:

Ідзем у край, дзе сотні летаў
Хто толькі хоча гаспадарыць,
Але не сын зямліны гэтай,
Які тут косці вечна парыць.
Ідзем у край, які бязбожпа
Жыўцом парэзалі на часці,
А брат проць брата стаў варожна
І памагае край раскрасці.[1]

Падобныя адчуванні паэт перажываў у канды 1912 г., калі ім быў напісаны аднайменны верш «Новы год», дзе гучала тая ж тэма, выкарыстоўваліся аналагічныя паэтычныя сродкі.

Перажыванні, звязаныя з гістарычнымі катаклізмамі, у першыя паслярэвалюцыйныя гады ўзмацняліся ўласным драматычным становішчам паэта. «У пачатку 1919 г. пераехаў у Мінск,— пісаў ён Б. І.

---

[1] Полымя. 1988. № 10. С. 8.

Эпімах-Шыпілу ў 1922 г.— Але і тут вялікага мёду не было спачатку. Перамены ўладароў і інш. не давалі прасветласці» (7, 453). У 1920—1921 гг., як пісалася ў тым жа лісце, Купала перахварэў на цяжкія хваробы (перытаніт, плеўрыт, жаўтуха),што надламалі зусім яго здароўе: «Адным словам, жылося апошнія гады і жывецца не вельмі радасна» (7, 453). Асабістыя пакуты абвастралі адчуванне грамадскай неўладкаванасці.

Матывы смутку, хаўтурнага спеву па спакутаванай Бацькаўшчыне, праклёну тым, хто «здзекам, пасмешышчам нас адалеў», хто «ў нашы сялібы прыйшоў на папас, Нашыя хаты змяніўшы у хлеў», гучаць у купалаўскім вершы «На біблейныя матывы», напісаным 30.05.1920:

Божа! Паганцы прыйшлі на айчыну тваю,
Дом апаганілі, дом твой святы;
Кінулі целы тваіх слуг зямному звяр'ю,
Птахам паднебным на страву — трупы.
Рэкамі скрозь палілася чырвоная кроў.
Некаму справіць набожных спамін-хаўтуроў. (4, 81)

Пакутлівасць духоўных пошукаў нацыянальна-дэмакратычнай інтэлігенцыі Беларусі псіхалагічна дакладна адбілася ў вершы Купалы «Перад будучыняй» (24.01.1922). Пытаннем з пытанняў для яе было: «Ці ўскрэснем мы душою, ўпаўшы, звяўшы, Каб выйсці ў свет, як нейкі здольны род...» Адказ на гэтае пытанне хаваўся недзе ў невядомай і няяснай будучыні, бо праўда рэчаіснасці была досыць сумнай: «Пакрыўленыя колісь нашы душы Дагэтуль выпрастаць не ў моцы йшчэ». Сродкамі рамантычнай паэтыкі Купала малюе вобраз «будучыні нейкай», што прыйдзе і «недзе ўсіх нас павядзе», аднак абрысы яе бачацца дужа няпэўна і пакідаюць мала надзей на яе прыход, калі вакол, здаецца паэту, пануюць «нявольнідтва і жабрацтва». Купала па-мастацку магутна адлюстраваў трагічны стан, у якім апынулася беларуская інтэлігенцыя, расчараваная ў тым, што чаканыя ёю нацыянальная незалежнасць, суверэнітэт не стасуюцца з рэчаіснасцю, выклікаюць душэўны разлад і надлом, адчуванне ўласнай пасіўнасці, няздольнасці ўплываць на ход падзей:

Там чутна: Беларусь! Там — Незалежнасць!
А там — «Паўстань пракляццем...» Ну, а мы?
Мы ў страху... дум крутня... разбежнасць...
Без толку крыллем лопаем, як цьмы.
О, так, як цьмы, як спуджапы варопы!..
І слухаем і нюхаем тут, там:
Які павеяў вецер на загоны,—

Заходні, ўсходні, й ці ад нас, ці к нам?[1]

Гэты верш, якім паэт хацеў завяршыць зборнік «Спадчына», не атрымаў дазволу на друкаванне (таксама як і верш «Паўстань з народу нашага, прарок»), Мастакоўская ранімасць, абвостранае адчуванне нявырашанасці істотных праблем, з якімі звязваліся надзеі нацыянальна-адраджэнскага руху, прымушалі глядзець на рэчы іменна з пазіцый гэтай нявырашанасці і зноў ставіць пытанні:

І так жывём, сябе саміх не знаўшы,
Учора, сёння лазім між канаў...
Няўжо ж бы хто й над будучыняй нашай
Навек залом праклятый заламаў?[2]

Адчуванне «праклятага залому», як бачым, суправаджала «сны нязводныя» аб роднай старонцы, надавала ім драматычную афарбоўку. Такі Купала не прымаўся і не прызнаваўся. Новы лад жыцця, які імкнуўся сцвердзіцца як самы прагрэсіўны, патрабаваў сабе дыфірамбаў. Душэўны боль, ваганні, смутак, выкліканыя непрыняццем тых ці іншых з'яў рэчаіснасці, адкідваліся прэч як «спадчына мінулага», ад якой неабходна вызваліцца. Патрабаваліся бадзёрыя, жыццесцвярджальныя гімны, іх чакалі ад вялікага паэта.

«Безназоўнае», вытокі вобразнасці

Другая паслярэвалюцыйная кніга Я. Купалы «Безназоўнае» была выдадзена ў 1925 г. Пераважная большасць вершаў, якія склалі яе, створана ў 1919 і ў 1921 гг. Паэма, што дала назву ўсяму зборніку, датуецца 1924 г. Якуб Колас вобразна назваў зборнік «Безназоўнае» мастом, «па якім Купала пераходзіць ад старой эпохі да новай»[3].

Крытычныя водгукі на кнігу былі даволі супярэчлівыя.

Некаторыя з тагачасных даследчыкаў лічылі, што тэматыка і стыль новай кнігі Купалы даюць падставы гаварыць, што ў ёй «выразна выступаюць матывы пралетарскай паэзіі. Янка Купала выяўляецца ў новай постаці песняра Кастрычніцкай рэвалюцыі»[4].

У рэцэнзіі на зборнік «Безназоўнае» Улідзе (псеўданім крытыка Ул. Дзяржынскага) адзначаў ідэйна-тэматычныя вартасці паэмы, у якой «Купала дае рэльефны зарыс нашай рэвалюцыйнай эпохі, адцяняючы яе на фоне таго недалёкага мінулага, якое перажывала працоўная Бе-

---

[1] Полымя. 1988. № 10. С. 9.
[2] Там жа. С. 10.
[3] Памяти Янки Купалы/Под ред. Якуба Коласа. Ташкент, 1943 С. 11—22.
[4] Піятуховіч М. Асноўныя этапы ў развіцці лірыкі Янкі Купалы //Полымя. 1925. № 4. С. 159.

ларусь»[1]. Вершы зборніка «новымі мастацкімі «фарбамі» і «настроямі»,— мяркуе крытык,— з'яўляюцца як бы прэлюдыяй да паэмы»[2].

Аднак вершы, змешчаныя ў другой палавіне зборніка, Улідзе лічыць «не агорнутымі бляскам навізны», таму яны, паводле крытыка, «нічога новага не дадаюць да таго, што мы бачылі ў ранейшых зборніках твораў Купалы»[3]. Думка гэта даволі працяглы час была распаўсюджанай, з'яўлялася агульным месцам у купалазнаўстве. Увогуле не вельмі паграшыў супраць ісціны Я. Шарахоўскі, калі пісаў: «Складанасць, супярэчлівасць зборніка «Безназоўнае» заключалася ў тым, што паэт часам ацэньваў працэсы савецкай рэчаіснасці з пункту погляду яшчэ не зжытага рэвалюцыйна-дэмакратычнага светапогляду, што ў сувязі з гэтым ён часта ўспрымаў савецкую рэчаіснасць у рамантычна-абагульненых рысах, не заўсёды пранікаючы ў яе сацыялістычную сутнасць»[4].

Такім чынам, рэвалюцыйна-дэмакратычны светапогляд Купалы, на грунце якога вырас і расквітнеў дакастрычніцкі талент паэта, сфарміраваўся яго гуманізм, многімі бачыўся як духоўны перажытак у паслякастрычніцкую эпоху. Аднак гэта было не так. Нацыянальны дэмакратызм не супярэчыў у ідэале вызваленчай місіі Кастрычніцкай рэвалюцыі, яе ўстаноўцы на сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне прыгнечаных народаў. Але паміж формамі ажыццяўлення вызваленчай місіі Кастрычніка і асноўнымі палажэннямі купалаўскага дэмакратызму маглі быць і былі несупадзенні. У першую чаргу рэвалюцыйны дэмакратызм Купалы грунтаваўся на павазе да чалавека, на самакаштоўнасці кожнай чалавечай асобы, яе сацыяльных і нацыянальных адносін да жыцця. У метадах ажыццяўлспня ідэй Кастрычніцкай рэвалюцыі былі моманты, калі інтарэсам асобнага чалавека надавалася мала ўвагі або яны проста падаўляліся. Чалавек павінен быў адмовіцца ад свайго асабістага «я», бо на першы план высоўвалася ідэя калектывізму, адным з адваротных бакоў якой была паступовая нівеліроўка, стандартызацыя асобы, ператварэнне яе ў «шрубок» дзяржаўнага механізму. Калектывізм увогуле нармальная ўласцівасць чалавечага грамадства з часоў старажытнасці. Аднак ідэя сацыялістычнага калектывізму ў нашым стагоддзі нарадзілася ў пэўным сэнсе як антыпод буржуазнаму індывідуалізму. Як у адным выпадку, так і ў другім тут не магло абысціся без крайнасцей. Калі

---

[1] Полымя. 1925. № 2. С. 200.
[2] Там жа.
[3] Там жа.
[4] Шарахоўскі Я. Творчы шлях Янкі Купалы // Полымя рэвалю» цыі. 1940. № 12. С. 22.

само жыццё пастаянна ўтрымлівала ў сабе кампрамісы, то свядомасць Мастака, выразніка душы свайго народа, часта прышяць кампрамісаў не магла. Таму крытыкі і даследчыкі, заўважаючы ў кнізе «Безназоўнае» адлюстраванне дакастрычніцкіх рэвалюцыйна-дэмакратычных поглядаў Купалы, тлумачылі іх як аджыўшыя і не разумелі, што адмовіцца ад сваіх поглядаў для Купалы азначала адмовіцца ад са мога сябе.

Патрэбны былі гады і дзесяцігоддзі, каб па-новаму ацаніць творчую спадчыну Купалы 20-х гадоў, каб новым зместам засвяцілася тое, што называлася перажыткам літаратуры мінулага,— нават паэма «Безназоўнае», нягледзячы на апяванне ў ёй новай рэчаіснасці. Але ніякага «сакрэту», творчага перанараджэння тут не існавала. Проста неабходна было адчуць арганічнасць Купалы як творцы.

У зборніку паэме папярэднічаюць тры вершы «О так! Я — пралетар!», «У вырай» і «З новым годам», ствараючы своеасаблівы запсў. У першым вершы выказаны пачуцці, якія непакоілі Купалу на той час. Пытанном з пытанняў для Купалы было, як пагадніць у сваёй душы канцэпцыю пралетарскага інтэрнацыяналізму, якая ўжо тады пачынала абсалютызавацца, з любоўю да свайго краю, адчуваннем кроўнай прыналежнасці да яго.

Верш напісаны ў палемічнай форме. Вобразная сістэма яго адпавядала рэчышчу Купалавай рамантычнай паэтыкі з яе выразнымі паэтычнымі апазіцыямі. Абагульненыя вобразы-сімвалы «раб — цар», «над царамі цар» ствараюць карціну сапраўды глабальнага пераразмеркавання сіл на гістарычнай арэне:

...О так! Я — пралетар!..
Яшчэ учорах раб пакутны —
Сягоння я зямлі ўладар
І над царамі цар магутны! (4, 117)

Характэрныя для паэтычнай манеры Купалы сталыя эпітэты «раб пакутны», «цар магутны» яшчэ больш акцэнтуюць матыў незваротнага пераўтварэння свету, непераможнасць новага ўладара зямлі. Працяг верша развівае тэму адносін да Бацькаўшчыны — тэму, якая непакоіла і хвалявала Купалу, то знаходзячы, то не знаходзячы ў яго душы пагадненне з тым, што рэальна адбывалася навокал. Праглядваецца прыхаваная горкая іронія, калі герой верша прамаўляе:

Мне бацькаушчынай цэлы свет,
Ад родных ніў я адвярнуўся...
Адно... не збыў яшчэ ўсіх бед:
Мне сняцца сны аб Беларусі! (4, 117)

У даным выпадку выкарыстаны прынцып рамантычнай іроніі, які на пачатку творчай дзейнасці Купалы быў ужыты ў вершы «Мужык». Надзвычай цікавая паралель праглядаецца тут! У цэнтры ранейшага верша — мужык, прадстаўнік тагачаснага дэмасу,— народа, ад імя якога выступаў паэт. Гэты Мужык, апеты Купалам, выходзіў на арэну гістарычных падзей, набываў самасвядомасць і павінен быў сказаць сваё важкае слова ў Гісторыі. Таму паэтычныя радкі: «З мяне смяюцца, пагарджаюць, Бо я мужык, дурны мужык» — ужо не з'яўляліся сапраўднай характарыстыкай Мужыка, маўляў, што з яго ўзяць, калі ён такі. У гэтых радках па прынцыпу рамантычнай іроніі было выказана адмаўленне існуючага стэрэатыпу ў разуменні, хто ж такі беларускі Мужык. Купала не сцвярджае, а адмаўляе адносіны да мужыка як да непаўнацэннай асобы. Гэта яскрава прагучала ў канцы верша. Новая гістарычная эпоха высунула на авансцэну гісторыі новага героя — пралетарыя, былога «пакутнага раба», які цягіер сцвярджаў сябе як уладара новага жыцця. У літаратуры адразу пачалася палеміка вакол гэтага новага героя, носьбіта новай ідэалогіі. Амаль адразу пачаліся перагібы, якія прывялі ў рэшце рэшт да страшных сваімі вынікамі «пралеткультаўшчыны», вульгарнага сацыялагізму. Адным з такіх перагібаў было вульгарызаванае разуменне тэзіса, што пралетарый нічога не мае, апрача кайданаў. Гэты тэзіс, які адлюстроўваў эканамічнае становішча рабочага, аўтаматычна пераносіўся на іншыя, у тым ліку і духоўныя сферы яго існавання. Так адным з лозунгаў пралетарскай культуры стаў фактычны адказ ад творчай спадчыны мінулага і жаданне стварыць, не абапіраючыся на традыцыі, абсалютна новае пралетарскае мастацтва,. што было ў аснове сваёй бясплённым. З другога боку, недаацэньваўся нацыянальны статус чалавека. Зыходзячы з таго што пралетарская рэвалюцыя павінна распаўсюдзіцца па ўсім свеце, самакаштоўнасць пачала набываць канцэпцыя пралетарыяту як нейкага наднацыянальнага субстрату, які нібыта выражае агульначалавечыя інтарэсы.

Такім чынам губляла сэнс само пытанне нацыянальнай культуры як выражэння духоўнасці пэўнага народа. А гэта магло ў перспектыве прывесці да страты духоўнасці наогул. Любыя выяўленні ў творчасці любові да свайго краю, асабліва да яго мінулага, пачыналі трактавацца як нацыяналізм. Ці мог Купала стаць выразнікам інтарэсаў пралетарыяту, рэвалюцыйная ідэалогія якога падвяргалася падобнай вульгарызацыі? Бясспрэчна, не мог. Таму мы гаворым пра прынцып рамантычнай іроніі, выкарыстаны ў вершы «О, так, я — пралетар!» Купала палемізуе. Ён унутрана адмаўляе асобу свайго лірычнага героя, «пралетара», якому «бацькаўшчынай дэлы свет», але які не

помніць сваёй радзімы. Для Купалы чужое такое разуменне новага героя эпохі, і ён дае адчуць гэта, выкарыстаўшы рамантычную іронію. Апошнімі ж радкамі верша Купала нібы «дапісвае» партрэт свайго героя, які фактычна перакрэслівае ўсё сказанае раней. Нібыта маленькая «слабасць», якой не можа пазбыцца герой,— «сны аб Беларусі» — уносіць у кантэкст верша нечаканы паварот. Як і ў «Мужыку», адмаўленне ў канцы верша перарастае ў сцверджанне. Апірышчам духоўнасці ў рэшце рэшт аказваюцца «сны аб Беларусі», што б там ні сцвярджалі дэмагогі. Купала не адступае ад сваёй канцэпцыі чалавека. Ён проста паказвае яе ва ўмовах новага гістарычнага часу з характэрнымі супярэчнасцямі гэтага часу.

Нельга не адзначыць паслядоўнасць светапогляду Купалы. Клопат пра «патомкаў крывічаў» вымяраецца ў яго іменна сусветным маштабам, выклікаючы адпаведныя вобразныя сродкі: сімволіку, іншасказанне, кантраст. Прычым яны ў сваіх канкрэтных праявах трывала замацаваны ў купалаўскай паэтыцы. Кантрасты старога і новага жыцця будуюцца на паэтычных апазіцыях: «свет мёртва-сонны», «прынука», «буры, ліхалецці» («З новым годам»); «пагібельная плесня» («У вырай») — гэта характарыстыкі «старога свету». Новае жыццё адлюстроўваецца ў вобразах-сімвалах: «новая песня», «новая казка», «сонца», «над зямлёй зардзіць вясёлка» («З новым годам»); «вырай», «вясёлкавы шлях да сонца», «агністая песня», «шлях новы» («У вырай»). Інтанацыя ў вершах — воклічная, прызыўная. Купала называе беларусаў «вольнымі птахамі», «саколімі дзецьмі», застаючыся верным фальклорным тэндэнцыям у сваёй творчасці.

Прыхільнасць Купалы да «касмічнай», «небазорнай» сімволікі, частае ўжыванне вобраза «сонца», эпітэта «новы», выкарыстанне фальклорных вобразаў (у параўнанні людзей з вольнымі птушкамі, сокаламі, арламі і г. д.) гавораць аб тым, што рамантычная стылістыка Купалы характарызуецца пэўным колам лексічных тэм, якія і выяўляюць галоўны стылеўтваральны матыў купалаўскай творчасці: жаданне бачыць свой народ вольным і незалежным. Паэт застаецца верным пэўнай трупе лейтматываў, якія выражаюць асноўную ідэю яго творчасці. Паэтыка Купалы цалкам падвярджае тую заканамернасць, што ў рамантызме існуе тэндэнцыя да ўзвядзення кожнага вобраза на такую ступень эмацыянальнага напружання, калі неістотнымі робяцца яго адценні. Даследуючы сімвалічную паэтыку В. Брусава, В. М. Жырмунскі пісаў: «Мы ўвесь час знаходзімся ў вельмі вузкім коле звычных для паэта паняццяў, вобразаў і слоў. Часта ўжытыя словы здаюцца нібыта ўсталяванымі клішэ... Гэтым ствараецца ўражанне вялікага стылістычнага адзінства, якое

часам пераходзіць нават у манернасць і манатоннасць у выбары слоў; разам з тым, яшчэ больш павялічваецца насычанасць і яскравасць мастацкага ўздзеяння, яго эмацыянальная выразная сіла»[1]. Вядома, не ўсё з гэтай характарыстыкі брусаўскай творчасці можна дакладна гіеранесці на творчую манеру Купалы, але як заканамернасць, уласцівую паэтыцы Купалы, мы павінны адзначыць яго ўлюбёнасць у трывалыя вобразы-сімвалы і пастаяннае ўжыванне іх у пэўных сітуацыях. Эмацыянальнае ўздзеянне такіх вобразаў сапраўды вельмі вялікае.

Не ўлічваючы гэтай спецыфікі купалаўскай творчасII,і, якая выяўляе іменна рамантычны характар яе, сапраўды лёгка было знаходзіць у Купалы «старыя тэмы», «старыя матывы» і канстатаваць, што ў вершах другой часткі кнігі «Безназоўнае» Купала нічога новага не выказаў. А там жа такія вершы, як «Арлянятам», «На смерць Сцяпана Булата», «Сын і маці», «Адшчапенцам» і інш., пранізаныя высокім пачуццём патрыятызму і грамадзянскасці, прысвечаныя новым з'явам рэчаіснасці.

Змест верша «Арлянятам» пэўным чынам працягвае тэму, а паэтыка яго нагадвае стылістычную афарбоўку верша «У вырай». Купала заклікае моладзь, «арлянят» (у папярэднім вершы былі «вольныя птахі, саколія дзеці») узляцець над мінулым прыгнечаным жыццём, над «мутнай каляінай», «над санлівасцю хаўтурнай» да «чарадзейнага карагоду», «неабсяжнай свабоды», да «нечувалых яснотаў». Такі рамантычна-ўзвышаны, узнёслы пафас дасягаецца за кошт таго, што пазт ужывае рамантычныя перыфразы, іншасказанні, якія надаюць усяму выказванню сімвалічнае абагульненае гучанне наказу, крэда, Вобразы «чарадзейнага карагоду» і «нечувалых яснотаў», якія адлюстроўваюць ідэал справядлівага грамадства, успрымаюцца як трывалыя адзнакі рамантычнай паэтыкі з яе адцягненасцю, устаноўкай на незвычайнасць, на размытасць абрысаў з'явы, канкрэтныя формы якой бачацца не зусім пэўна.

У вершы «Арлянятам» Купала гаворыць таксама аб пераймальнасці вопыту пакаленняў, аб вс-рнасці запаветам продкаў. І гэта было вельмі важна, таму што ў агульным патоку «буралому», руйнавання старога жыцця і пабудовы новага можна было лёгка згубіць карані, пазбыцца памяці аб мінулым. Адмаўленне ад мінулага было адной з адзнак тагачаснага жыцця, яскравым сведчаннем недаацэнкі гістарычнай і культурна» спадчыны. Купала чуйным сэрцам мастака не мог прыняць ідэі адмаўлення ад мінулага і яго культуры. Там былі адказы на пытанні новай рзчаіснасці, там былі крыніцы, без якіх не

---

[1] Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л„ 1977. С. 155—156.

магла развівацца будучая культура. Матыў захавання спадчыны, які гучаў у вершы «Спадчына», гучыць і ў «Арлянятах». Аднак тут ён мае шырэйшы змест,— як нрацяг традыцый сумленнага і працавітага жыцця (таму ў спадчыну пакінуты «сохі і бароны»), як працяг барацьбы, умення абараніць сябе, сваю славу («Вам пакінулі прадзеды гартаваны косы» — каса спрадвек лічылася не толькі прыналежнасцю гаспадаркі, але і сялянскай зброяй). І яшчэ ў спадчыну «засталіся песні», такія песні, каб «людзей яшчэ скаваных» заклікалі да волі. Так значыць творчасць Купалы не была абмежавана толькі нацыянальнымі пытаннямі! Ён дбаў пра чалавецтва, увасобленае ў яго народзе, і пра народ, які ў сваёй адзінкавасці дапамагаў яму разумець чалавецтва.

Вершы зборніка «Безназоўнае» выразна адлюстроўваюць стылявую знітаванасць твораў Купалы, якія, здавалася б, вельмі разнапланавыя па зместу. Чаму, скажам, паэт уключыў у кнігу верш «Б'юць на трывогу званы...», які датуецца 1914 г. і быў надрукаваны ў свой час у «Нашай ніве», праўда, за выключэннем наступных радкоў:

Час ужо браць тапары,
Косы кляпаць да зары,
Покі ў грудзях жар не згас,
Час ужо браць тапары, Час, час!.. (3, 250)

Купала перажываў складаны перыяд творчай эвалюцыі. Безумоўна, ён бачыў незваротнасць пераўтварэнняў, якія прынесла з сабой Кастрычніцкая рэвалюцыя і апяваў іх шчырым усхваляваным словам. Аднак ён не мог не бачыць і нявырашаных пытанняў, якія яшчэ заставаліся, таму перажыванні паэта былі блізкія тым, што апаноўвалі яго ў перыяд выспявання рэвалюцыі. Такім чынам на новым этапе творчасці адбываўся зварот да старых лейтматываў. Лейтматывы, якія вяртаюцца, былі прыкметай стылю рамантычнага. Верш «А зязюлька кукавала» ў мініяцюры як бы паўтарае драматычную паэму «Адвечная песня» з характэрнымі для яе этапамі жыццёвага шляху паднявольнага чалавека ад нараджэння да смерці. Вельмі цікавая форма гэтага верша — кожная страфа заканчваецца паўторам:

...А зязюлька кукавала:
Ку-ку, ку-ку, кінь дакуку!
Спі, саколік! Ку-ку, ку-ку! (4, 97)

Прычым сэнсавая напоўненасць прыпеўкі мяняецца ў залежнасці ад сэнсу кожнай наступнай страфы. Такім чынам ствараецца своеасаблівае часавае абрамленне верша — сюжэт яго разгортваецца нібыта пад перастук гадзінніка, што адлічвае няўмольныя хвіліны.

Уладаром дасканалай мастацкай формы Купала выступае і ў вершы «Кароль», дзе ўзвялічвае і паэтызуе працу пастушка, называючы яго «каралём над каралямі», маючы на ўвазе тое адчуванне свабоды, волі, што даступна толькі чалавеку, неаддзельнаму ад прыроды:

Гуля-ляля! Не кароль жа
Я над каралямі? —
Я, мой статак, сонца, поле?..
Пасудзіце самі! (4, 103)

У зборнік «Безназоўнае» Купала ўключыў таксама баладу «Ваяк», элегіі «Крым», «Лясное возера», «Песня і казка». Гэты факт сведчыць пра тое, што паэт не парываў з улюбёнымі рамантычнымі жанрамі ў паэзіі і знаходзіў у іх форму для лірычнага роздуму ва ўсс псрыяды сваёй творчаіі дзейнасці.

Але Купала шукаў і новага героя, які б увасабляў сабой ідэі, прынесеныя Кастрычнікам. Са старонак «Безназоўнага» паўстас велічны вобраз Сцяпана Булата, камунара, які загінуў у імя рэвалюцыйных ідэалаў, увасоблсных у вобразе Камуны:

Зазвініць залатаструнне
Родны Край адной камунай...
— Сні, таварыш, аб Камуне! (4, 93)

Так у творчасць Купалы паступова ўваходзіла эпіка рэвалюцыі, хоць у цэлым паэт заставаўся рамантыкам, лірыкам (нават і ў вершы «На смерць Сцяпана Булата»). Адзнакі рамантычнай, эмацыянальнай лірызацыі выяўляюцца ў тыповых для Купалы вобразах новага жыцця, веліч якога пацвярджаецца ізноў жа культам «сонца», сімваламі «перуна», «свабоднага ветру», «славы буйнай», словам, вобразамі, характэрнымі для рамантычнай канцэпцыі свету Купалы.

Стрыжнем зборніка «Безназоўнае», вакол якога арганізуюцца вершы, з'яўляецца аднайменная паэма. Яна па праву лічыцца адной з вяршынь паэзіі Купалы 20-х гадоў. Даследчыкі пісалі пра жанравую своеасаблівасць паэмы, заключаную ў небывалым, усепаглынальным лірызме. З гэтай паэмай, якую М. М. Арочка назваў «своеасаблівым лірычным эпасам рэвал.юцыі», звязваюцца «новыя зрухі ў жанравай прыродзе беларускага паэтычнага эпасу»[1].

Трэба адзначыць, што паэма «Безназоўнае», як паэма лірычная, несюжэтная, у нейкай ступені можа лічыцца правобразам сучаснай лірычнай паэмы, пабудаванай у асноўным на ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці, пазбаўленай сюжэтнасці, навелістычнасці. Па кампазіцыі такая паэма хутчэй нагадвае цыкл вершаў, але ні ў якім разе не

---

[1] Арочка М. М. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1979. С. 75.

з'яўляецца ім, паколькі мае ўнутранае адзінства. У сучаснай беларускай паэзіі няшмат сустракаецца паэм эпічных, сюжэтных (мы не ўлічваем тут паэмы драматычныя, якія складаюць асобную жанравую разнавіднасць паэмы), і пасля «Сцягу брыгады» А. Куляшова нельга, бадай, назваць сярод іх твора бездакорнага, які быў бы падзеяй у літаратуры. Наадварот, паэма лірычная, хоць, безумоўна, у ёй прысутнічаюць элементы эпічнасці, заваявала шырокую папулярнасць сярод паэтаў і прызнанне ў чытачоў. Ля вытокаў такой паэмы і ляжыць «Безназоўнае» Я. Купалы.

Шмат узрушаных і натхнёных слоў сказана ў беларускай крытыцы і літаратуразнаўстве пра паэму «Безназоўнае». Даследчыкаў захапляла і захапляе яе вобразная, гукавая, пластычная стыхія, плынь народнага, міфалагічнага светаразумення, пераплаўленая творчай свядомасцю мастака, пафас узрушанасці, святочнасці. «Паэмай-сюітай» назваў твор І. Я. Навуменка, маючы на ўвазе музыкальнасць, фанічнае багацце. «Паэма Я. Купалы,— піша В. А. Каваленка,— ...узвелічальны гімн унутранаму абуджэнню беларуса, вышэйшае развіццё якога зліваецца з рэвалюцыяй і па сутнасці само ёсць рэвалюцыя»[1].

З захапленнем пісаў пра паэму Р. Бярозкін: «Першае, што заўважаеш, чытаючы паэму,— невычэрпнае багацце сродкаў, закліканых перадаць шчаслівае ўзрушэнне пачуццяў, іх святочны ўздым, іх незвычайны па ўнутранай цэласнасці светла-мажорны каларыт і тон. Уражанне такое, быццам у кожным радку паэмы плюскоча ручай, віецца сцяжок і нейкім асаблівым «малінавым» звонам переразвоньваюцца цымбалікі»[2].

Для творчай эвалюцыі Купалы паэма «Безназоўнае» вельмі характэрны твор. Ён — новы, непаўторны, непадобны на ўсё іншае і адначасова адметны той стылістычнай манерай, па якой пазнаецца рамантычна-ўзнёслы Купала. У паэме сінтэзаваны матывы, што папярэднічалі ёй: абагульненае ўяўленне пра «мінулыя чорныя дні» і «тое жывое полымя»,

Што, нібы агняцвет,
Вясёлымі саколамі
Над горамі, над доламі
Разносіць іскры ў свет... (5, 144)

Калі шукаць вытокі гэтай паэмы і вынак самой ідэі, самой формы «безназоўнага», таго таямнічага, што выражалася займеннікам «яно», то варта звярнуцца да дакастрычніцкай творчасці Купалы. У 1909 г. у

[1] Каваленка В. А. Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. С. 238.
[2] Бярозкін Р. Свет Купалы. С. 187—188.

«Нашаіі ніве», а затым у зборніку «Шляхам жыцця» Купала апублікаваў верш «Песня-байка»:

З-за далёку, з-пад усходу
Віхар мчыцца ў непагоду,
Байкі сее маладыя;
Думка чуе, думка ные...
Ціха... Бачце... штось віднее,
Льецца нейкая надзея,
Штосьці едзе з новым сватам,
З новым шлюбам з хаты ў хату...
Скінь лахманец непазорны,
Пыл згані з аконцаў чорны,
Пыл змяці хутчэй з аконца,—
Шэпні-клікні: сонца! сонца!.. (2, 97)

Можна адразу заўважыць, як блізка па тэме і па стылістыды стаіць гэты верш да «Безназоўнага». Неазначальныя словы тыпу «штоoь», «нейкі» складаюць у вершы цэлуго сістэму. Паэт гаварыў аб новых ірэвалюцыйных павевах, якія ўмоўна называў «новым сватам», «новым шлюбам» (заўважым гэтую адметную вясельную сімволіку!), «нейкай надзеяй» I, урэшце, «сонцам». Ужыванне неазначальных слоў забясгаечвае адзінства эмацыянальнага ўспрыняцця верша, узмацняе яго экспрэсіўнае ўздзеянне. Паўтараючыся ў іншых строфах, неазначальныя словы нясуць галоўную сэнсавую нагрузку і ўтвараюць стылявы матыў нияснасці, неўдакладненасці, але значнасці і непазбежнасці нечага велічнага і прыгожага.

Гэтае велічнае і прыгожае пазней было ўвасоблена ў таямнічае «яно» — у «безназоўнае», своеасаблівую пеIрыфразу, на працягу ўсяго твора выдатна праведзеную Купалам. Гэта своеасаблівая паэтычная загадка ў наіродным стылі, калі з'ява падаецца лраз апісанне яе найбольш выразных прыкмет. З мастацкага апісання такіх прыкмет і пачынае вельмі імкліва разгортвацца «сюжэт» паэмы. І як жа першыя радкі пераклікаюцца з «Песняйбайкай», нібыта і не раздзяляе іх адлегласць у 15 год! Уласна ж, «яно», «безназоўнае», пачыналася адтуль, з прадспявання, з прадчування:

Спачатку яно шалясцела
Вельмі нясмела,
А потым лізнула аконца
Ціха, як сонца. (5, 139)

Гэта яшчэ пра той час, калі «штось віднее, льецца нейкая надзея, Штосьці едзе з новым сватам...»

Паступова і ў той час імкліва апісвае Купала нараджэнне новага свету. Тое, што было «безназоўным», надзеяй, марай, уяўленнем піра

новае жыццё, набывае абрысы буралому, «буры-навалы». У купалаўскай паэтыцы гэта знаёмы нам вобраз, ён сімвалізуе стыхійную разбуральную сілу, у даным выпадку — абуджаную люмпенскую масу, якая змятае, крышыць і руйнуе стары ўклад жыцця:

Па пушчах пайшло буралом —
Дома, за домам.
Бунтарскае грымнула слова
Аж да аковаў.
Скаваная сіла паўстала
Бурай... навалай...
Надзелі чырвоныя кветкі
Нашы палеткі. (5, 139-140)

Вобраз «безназоўнага», гэтай перыфразы рэвалюцыйных павеваў, зусім не выпадковы ў паэтыцы Купалы. Ён быў абумоўлены прыхільнасцю паэта да неазначальных слоў і наогул да спалучэння слоў азначальных у такім кантэксце, калі агульны сэнс выказвання губляў рэчыўную, лагічную сувязь і ўздзейнічаў сваім эмацыянальным сэнсам. Асабліва яскрава гэта тэндэнцыя, як адзначалася раней, выявілася ў вершах «Песня-байка», «Паязджане».

«Безназоўнае» — вельмі паэтычны, але не нечаканы для Купалы вобраз, як можна было ўжо заўважыць, параўноўваючы пачатак паэмы з вершам «Песня-байка». Яшчэ думаецца, што фактычная, паняційная абалонка гэтага вобраза распаўсюджваецца не на ўвесь кантэкст паэмы, бо ён вельмі шырокі, і многія з'явы называюцца сваімі метафарызаванымі, закадзіраванымі «імёнамі». Уласна «безназоўнае» — таямнічае ўзвышанае «яно»— гэта толькі пачатак, прадспеў рэвалюцыі, выспяванне яе ў перадкастрычніцкі час. Можа, гэта думка крыху нечаканая, таму што ў нас прынята лічыць «безназоўным» усе тыя перамены, прынесеныя Кастрычнікам, што апісаны ў паэме. Але яны маюць ужо іншае метафарычнае выяўленне. Тойметафарычны змест, які выражаўся вобразам «яно», знікае пасля чацвёртай страфы першага раздзелу і пераўтвараецца ў вобраз «буралому» —гэта значыць уласна рэвалюцыі. «Яно», «безназоўнае»,— перад ёю (рэвалюцыяй), перад «буралом» і далей у змесце паэмы як вобраз не ўзнаўляецца, саступаючы месца іншым вобразам і выявам, якія працягваюць і развіваюць яго. Таямнічасцто, нейкім вышэйшым магічным сэнсам Купала ў паэме падзяляе іменна сам пачатак рэвалюцыі, працяглае яго выспяванне. Тое, што «спачатку шалясцела вельмі пясмела»,

Назаўтра ўзняло галасочак,
Нібы званочак,
Ды ў час празвінела так далей

Збуджанай хваляй.
На трэці дзень чуцен быу гоман,
Хоць і надломан,
Але ужо больд вольны, дасціпны,
К сэрцу прыліпны.
А далей яно зашумела
Надта ўжо смела,
Аж водгулле ў светы пабегла
Здольна, разлегла. (5, 139)

На гэтым форма «безназоўнага» як вобраза вычэрпваецца, пераўвасабляецца ў іншыя формы. Рух паэмы ў часе выклікае новыя вобразы: «бяседы», «вясельніцы засмучанай», «некага дужага». І ўсё ж такі «яно», «нешта», «безназоўнае» лунае ў самім духу паэмы, ;што падкрэсліваецца ўжываннем дзеясловаў залежнага стану: «маеты старыя спалены», «паложаны падваліны», «а гоні ўжо узораны», «а сілы распакораны» і г. д., якія ўказваюць на прысутнасць яшчэ «некага», хто кіруе ўсёй дзеяй па-за ецэнай. Пра міфапаэтычны выток вобразу таямнічага «нечага» пісаў В. А. Каваленка: «Старажытнаму чалавеку «нешта» ўяўлялася рэальнай істотай», а ў паэме было «ўвасабленнем народнага духу»[1]. Купала захоўвае ў вобразе безназоўнага «нечага» народнапаэтычны дух — уяўленне пра «звышсілу», якая абудзіла, прывяла ў рух магутныя здольнасці да пераўтварэнняў, што драмалі ў масах. Аднак такія істотныя грамадскія зрухі яе маглі не дэфармаваць мараль, бо любая диктатура несумяшчальная з гуманізмам, а ўлада, што імкнецца ўсталявацца, заўсёды ідзе поруч з насіллем і жорсткасцю, якія немагчыма пагадніць з тымі высокімі ідэаламі,, дзеля якіх яны нібыта здзяйсняюцца. Такая неўтаймоўная разбуральная сіла ў канды першага іраздзела называецца «ліхам» — у яго ператварылася таямнічае незразумелае «нешта»:

Во як пачалося ў нас ціха
Тое ўсё ліха. (5, 140)

У наступных раздзелах аўтар вяртаецца да мінулага, да тых часоў, калі «жылі мы — не жылі», з тым, каб зноў правесці матыў выспявання і надыходу вечага светлага, вялікаснага. Цяпер яно ўвасабляецца ў вобіразах «вестуна», «некага дужага», «вясёлага жаніха».

У стылістыцы «Везназоўнага» гэтыя вобразы — з таго ж самага раду, што і таямнічае «яно».

Заблісқацелі лужы,
Бяда звілася вужам...
— Ідзе,— крычаць,— вястун!..

[1] Каваленка В. А. Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. С. 238.

I ўзняўся нехта дужы,
I кінуў кліч дасужы —
Як помста, як пярун. (5, 143)

У вобразе «некага дужага» як бы зліваюцца в обр азы язычніцкага звышрэальнага «нечага» і рэалънага абуджанага народа, які ўсвядоміў сваю сілу і будуе новае жыццё: «Узводзіцца будыніна На новы склад і лад». Яны пераўвасабляюцца і змяняюць адзін аднаго. Першы з іх — ўсёпранікальнае «нешта»— уяўляе сабой адушаўленне, метафару выспявання рэвалюцыі, якая пераўтварылася ў вобраз «буралому» і абуджанай народнай стыхіі, «некага дужага». Звяртае на сябе ўвагу і яшчэ адзін вобраз у гэтым радзе — Беларусь, іРадзіма, увасобленая ў дзявочым абліччы:

На галоўцы вянок
З сініх васілёчкаў.
А чырвон паясок
Стан абвіў дзявочы. (5, 145)

Гэта вельмі адметны вобраз у паэме, вобраз, які таксама мае свае карані ў дакастрычніцкай творчасці Купалы. У фальклоры беларускага народа ўяўленні піра чысціню і святло звязваліся з вобразам нявесты, маладой, а вясельны абірад сімвалізаваў гімн жыццю, важны пераўтваральны рубеж у чалавечым лёсе. [Такі вобраз Купала выкарыстоўвае ў паэме «Безназоўнае», дзе Беларусь на новым гістарычным рубяжы выступае ў вобразе Маладой:

Беларусь на куце
У хаце сваёй села,—
Чарка мёду ў руцэ,—
Пазірае смела. (5, 145)

Эвалюцыю гэтага вобраза можна прасачыць ад паэм «На куццю», «Яна і я», дзе вобраз каханай жанчыны паступоваператвараецца ў сімвал радзімы, якая «ланцугамі мусіла шмат лет званіць». У «Безназоўным» гэты вобраз набывае новы мастацкі сэнс, звязаны з новай рэчаіснасцю:

Спраўляюцца заручыны
Вясельніцы засмучанай
З вясёлым жаніхом. (5, 144)

Калі лічыць вобраз «заручын» сімвалам яднання ў творчай свядомасці Купалы тэмы Бацькаўшчыны і рэвалюцыі (такая канцэпцыя ў дачыненні да паэмы «Безназоўнае» прынята ў купалазнаўстве), то нельга не заўважыць, якія нечаканыя кантрастныя эпітэты паэт пры гэтым выкаірыстоўвае. Думаецца, што гэта сведчыць аб немагчымасці адназначных трактовак твора з глыбокім сімвалічным зместам.

«Безназоўнае» Купалы і «Дванаццаць» Блока. Спроба тыпалогіі

Існуе тыпалагічная сувязь паміж паэмамі «Безназоўнае» Я. Купалы і «Дванаццаць» А. Блока. Сведчаннем таму — алегарычнасць, увядзенне сімволікі прыродаапісальнага малюнка (асабліва ў пачатку паэм) не для зацямнення сэнсу, а для надання велічнасці і пэўнай стыхійнасці падзеям. У Блока асноўная сімвалічная нагрузка звязана з вобразамі сцюжы, ветру, холаду: «На ногах не стоит человек. Ветер, ветер — на всем божьем свете!» У Купалы прыродаапісальны малюнак з такімі рэаліямі дрысутнічаў у вершах 1918 г., якія па часе напісання супадаюць з паэмай Блока. У паэме аб рэвалюцыі Купала выкаірыстоўвае цёплы, сонечны колер, «сонечную» сімволіку. Характэрна, што культ Сонца ў паэзіі Купалы звязаны са старажытнаславянскай міфалогіяй, з шанаваннем бога Ярылы, вобраз якога (ад старажытнага кораня «яр» — «ярый») сімвалізаваў ранішняе вясеннее святло, якое хутка распаўсюджваецца і абуджае жыццёвую моц у раслінах, актывізуе яе ў чалавеку. Ідэя такога ўсёпранікальнага, абуджальнага святла і была замацавана Купалам у вобразе таямнічага «безназоўнага». Сімволіка сцюжы ў Блока і сімволіка сонца ў Купалы, магчыма, тлумачыцца розным часам напісання твораў: 1918 і 1924 гг. У вершах ранейшага перыяду, як мы ўжо мелі магчымасць пераканацца, у Купалы таксама гучаў матыў «сцюжы», «буралому», матыў чалавечай душы, якая заблукала на завейных пуцявінах жыцця. У гэтым сэнсе верш «Паязджане» яшчэ больш сугучны паэме Блока, чым «Безназоўнае».

Вытокам вобразнага ладу паэмы Купалы была народная міфалогія з яе культам невытлумачальнай «звышсілы», якую Купала трактаваў як «безназоўнае». Вызначальным у паэме Блока быў вобраз Хрыста і той пласт духоўнай культуры чалавецтва, які развіваўся на аснове біблейскай міфалогіі. Загадка Хрыста, які «в белом венчике из роз» крочыць недзе наперадзе дванаццаці чырвонагвардзейцаў, у хрэстаматыйным прачытанні тлумачыцца даволі спрошчана. [Але Хрыстос з чырвоным («кровавым») сцягам зусім не ўзначальвае поступ дванаццаці, якія ідуць «дзяржаўным крокам», якія заваявалі сабе права быць гаспадарамі жыцця. «Стары свет», што аджыў сваё і быў пераможаны ў змаганні, як «галодны сабака» («Позади — голодный пёс»), застаўся ззаду, дванаццаць чалавек са стрэльбамі крочаць наперад, пільна ўзіраючыся ў снежную, завейную бездань начы. Іх задача дакладна сфармулявана: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!» У лік ворагаў такім чынам трапляе і Кацька, якую любіў адзін з дванаццаці, Пецька, але стаў яе нечаканым забойцам. Снеж-

ная віхура, якая змешвае ўсё, не дае разабрацца, хто свой, хто чужы, не прызнае нават душэўных мук Пецькі, не пакідае месца нармальным чалавечым пачуццям: «Не такое нынче время, чтобы няньчиться с тобой!»

Пастаяннае адчуванне блізкасці «неугомонного» ворага асабліва нагнятаецца ў канцы паэмы, калі «нехта» з'яўляецца «наперадзе»: «Кто еще там? Выходи!..» Дванаццаць не ведаюць, хто там — наперадзе, і гэта ў паэме неаднаразова падкрэсліваецца:

Впереди — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи!..[1]

Або яшчэ:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядись-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?[2]

Потым гучыць папярэджанне:

— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнём![3]

Нарэшце чуюцца стрэлы:

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...[4]

У такой абстаноўцы — «за вьюгой невидим и от пули невредим» — крочыцъ перад імі з крывавым сцягам Хрыстос. Ён — не на чале дванаццаці, а праследуецца імі, гнаны імі.

Упершыню такое нечаканае на першы погляд прачытанне блокаўскага твора даў Максіміліян Валошын яшчэ да выхаду паэмы з друку, калі яна «хадзіла» ў аеяроддзі тагачаснай інтэлігенцыі ў рукапісу. Ён пісаў аб тым, што «вакол «Дванаццаці» етварылаея надзвычай шкадобнае »едаўменне, якое перашкаджае сапраўднаму ўспрыняццю і ўражанню паэмы»[5]. «Дзіўна, што рашуча ўсе, хто перадаваў мне змест паэмы Блока перш, чым (яе тэкст трапіў мне ў рукі,-— дзяліўся ўражаннямі М. Валошын,— гаварылі, што ў ёй намаляваны дванаццаць чырвонагвардзейцаў у выглядэе апосталаў і на чале іх ідзе Ісус Хрыстос. Калі мне давялося аднойчы ў асяроддзі пецярбуржцаў, блізкіх да літаратурных колаў, якія чулі паэму ў чытанні, сдвярджаць, што Хрыстос зусім не ідзе на чале дванаццаці чырвонагвардзейцаў,

---

[1] Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980. Т. 2. С. 322.
[2] Там жа. С. 324.
[3] Там жа.
[4] Там жа.
[5] Волошин М. Поэзия и революция // Камена. Кн. 2. С. 17.

але наадварот праследуецца імі, то супраць мяне ўзняўся крык: «...Гэта ўсё вашы звычайныя парадоксы! Можа, вы будзеце сцвярджаць, што і дванаццаць зусім не апосталы?»[1]

Развенчваючы ўяўленне пра дванаццаць як пра апосталаў, М. Валошын не тлумачыў, чаму іх усё ж такі было дванаццаць. Выпадковую лічбу Блок даць не мог.

Пацвярджэнне таму, што М. Валошын, пры ўсёй яго парадаксальнасці ўсё ж меў рацыю, нечакана знайшлося ў «Аповесці мінулых часоў». Там жа, думаецца, існуе і адказ, чаму чырвонагвардзейцаў было дванаццаць, а не больш або менш.

У гісторыі ўсходніх славян былі дзве грандыёзныя звышэпахальныя падзеі, якія каранным чынам пераўтварылі ўвесь уклад іх жыцця, змянілі ўсе яго сферы, пераацанілі ўсе былыя каштоўнасці ў адпаведнасці з новымі ўяўленнямі пра іх, поўнасцю парушылі старыя сувязі чалавека са светам і прапанавалі новыя. Першай з гэтых падзей было хрышчэнне Русі князем Уладзімірам Святаславічам у канцы X ст. Другой была Кастрычніцкая рэвалюцыя ў пачатку XX ст. «Мы, рускія, перажываем эпоху, якая мае няшмат роўных сабе па вялікасці»[2],— пісаў А. Блок.

Вярнуўшыся з Корсуні ў Кіеў пасля прыняцця ім самім хрысціянства, князь Уладзімір загадаў разбурыць і спаліць усе атрыбуты язычніцкай веры, асабліва жорстка было загадана расправіцца з найгалоўнейшым язычніцкім бажаством — Перуном. Новая рэлігія цалкам адмаўляла старыя культавыя ўяўленні: «И когда пришел, повелел опрокинуть идолы — одних изрубить, а других сжечь. Перуна же приказал привязать к хвосту коня и волочить его с горы по Боричеву взвозу к Ручью, и приставил *двенаццать* (курсіў наш. — І. Б.) мужей колотить его жезлами. Делалось это не потому, что дерево что-нибудь чувствует, но для поругания беса, который обманывал людей в этом образе,— чтобы принял он возмездие от людей»[3].

Так, дванаццаць мужоў з дружыны Уладзіміра пазбываюцца Перуна дзеля ўсталявання новага бога ў вобразе Хрыста. Дзесяць вякоў сплыве, пакуль новая дружына з дванаццаці выйдзе на гістарычную арэну. Аднак, аналогія паміж Перуном і Хрыстом зусім не такая прасталінейная, як гэта можа ўяўляцца. Хрыстое недаеягальны для дружыны, ён крочыць з крывавым ецягам «нежной поступью надвьюжной». рн не з'яўляецца адназначным мастацкім увасабленнем

---

[1] Волошин М. Поэзия и революция. С. 16.
[2] Блок А. Собр. соч. Т. 4. С. 231.
[3] Повесть временных лет. М.; Л, 1950. Ч. 1. С. 279.

«старой веры», або «старога свету», які варты разбурэння. Мы не бярэмся катэгарычна сцвярджаць, што ўвасобіў Блок у вобразе Хрыста, каб не апынуцца ў палоне іншых спрашчэнняў і клішэ. Скажам толькі, што яго «надвьюжная поступь» нібыта ўзносіць Хрыста над сцюжай, тым цыклонам, які пануе ў свеце. «Ох, пурга какая, спасе!» — завея, якая гаспадарыць у паэме, ператвараецца ў «снежную россыпь жемчужную», калі па ёй ступае Хрыстос. Але яго міратворчасць павінна ўзяць у рукі крывавы сцяг. Магчыма, гэта яго новае распяцце.

А. Блок у «Запісках аб «Дванаццаці» пісаў: «Тыя, хто бачаць у «Дванаццаці» палітычныя вершы, або вельмі сляпыя да мастацтва, або сядзяць па вушы ў палітычным брудзе, або яны апанаваны вялікай злосцю,— незалежна ад таго ворагі яны ці сябры маёй паэзіі»[1]. Палітыку Блок называў невялікай затокай у моры чалавечага жыцця, накшталт Маркізавай лужыны. «Рэвалюцыйны цыклон утварае буру ва ўсіх морах — прыроды, жыцця і мастацтва... Моры прыроды, жыцця і мастацтва разбушаваліся, пырскі ўсталі вясёлкаю над намі. Я глядзеў на вясёлку, калі пісаў «Дванаццаць»; пагэтаму ў паэме засталася кропля палітыкі»[2].

М. Валошын называў паэму Блока міласэрнай прадстаўніцай цёмнай душы рускай разінаўшчыны, душы, якая заблудзіла. Будучы сам тонкім мастаком слова, М. Валошын падкрэсліваў, што ў эпохі вялікіх гістарычных пераломаў для паэта, закліканага быць «голасам рэчаў», могуць быць цікавымі толькі два парадкі з'яў: вялікія сусветныя сілы, што захопліваюць людзей паміма іх волі... або трагедыя асобнай чалавечай душы, кінутай у цёмны лабірынт пачуццяў, якая заблудзіла і згубіла свайго Хрыста»[3].

Іменна апошняе, лічыць М. Валошын, адбылося ў паэме Блока «Дванаццаць».

Зімой 1918 г., калі па ўсіх сферах жыцця праходзіў рэвалюцыйны «цыклон», Блока надзвычай хвалявалі пытанні мастацтва і рэвалюцыі, інтэлігенцыі і рэвалюцыі, неаднаразова ў яго артыкулах і накідах будучых твораў сустракалася імя Хрыста. У дзённіку 1918 г. пад датай 7 студзеня захаваўся план задуманай паэтам п'есы, дзе галоўны персанаж Ісус-мастак. Наступнага дня, 8 студзеня, у запісных кніжках Блока з'явіўся запіс — «Увесь дзень — «Дванаццаць»[4]. У гэты ж црыкладна час ён, захоплены ідэямі Р. Вагнера, вывучае яго артыкул

---

[1] Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 377.
[2] Там жа. С. 377-378.
[3] Волошин М. Поэзия и революция. С. 17.
[4] Блок А. Записные книжки: 1901—1920. М., 1965. С. 382.

«Мастацтва і рэвалюцыя» і піша паводле яго свой артыкул. У прыватнасці, ён абдумвае тэзіс Вагнера адносна ўзвядзення «ахвярніка будучыні як у жыцці, так і ў жывым мастацтве... Хрысту, які пакутваў за чалавецтва»[1], паказаўшы, што ўсе людзі роўныя.

Блок выказваецца аб гэтым так: «Вучэнне Хрыста, які ўстанавіў іроўнасць людзей, выраджілася ў хрысціянскае вучэнне, якое пагасіла рэлігійны агонь і ўвайшло ў пагадненне з хлуслівай цывілізацыяй, якая здолела падмануць і прыручыць мастакоў і павярнуць мастацтва на служэнне пануючым класам, пазбавіўшы яго сілы і свабоды»[2]. Нам здаецца, што гэта вельмі прынцыповы момант для разумення вобраза Хрыста ў паэме «Дванаццаць», які ўнутрана звязаны з адносінамі да духоўных каштоўнасцей у Іперыяд рэвалюцыйнага «цыклону». «Эх, эх, без креста»,— гэты радок у паэме гаворыць аб тым, што нічога святога ў сістэме каштоўнасцей мінулага ўжо не засталося, і ў той жа час справа рэвалюцыі — святая справа. Крывавы сцяг у руках Хрыста, магчыма, гэта і ёсць той ахвярнік будучыні ў імя ідэі справядлівасці, да якой заклікаў і Хрыстос. Кроў Кацькі ёспь таксама на тым сімвалічным сцягу. Хрыстос, гнаны дружыннікамі, тым часам нябачна і вядзе іх.

Купала, увасобіўшы рэвалюцыю ў язычніцкім вобразе таямнічага, сэнсава размытага «нечага», пакінуў таксама прастору для даследчыцкіх інтэрпрэтацый. Ён звязаў лёс Бацькаўшчыны з захаваннем духоўных каштоўнасцей. Яго «засмучаная вясельніца» і «вясёлы жаніх» шукалі шляхоў паразумення, паяднанасці. «Безназоўнае», «нешта», як ірэчыва, пранікла ў іх душы. Калі Блок ставіў і па-мастацку імкнуўся вырашыць праблему духоўнасць і рэвалюцыя, то для Купалы стаяла на парадку дня мастацкае асэнсаванне нацыянальнай праблемы і рэвалюцыі. Купала, як і Блок, не быў палітыкам. У разуменні рэвалюцыі, па вялікім рахунку, паэты зыходзілі з бачання таго, што было задумана рэвалюцыяй, а не з таго, як яно здзяйснялася. Неадступна прываблівал ідэал «уладкаваць так, каб усё зрабілася новым; каб ілжывае, бруднае, сумнае, пачварнае наша жыццё зрабілася справядлівым, чыстым, вясёлым і прыўкрасным жыццём»[3]. У спосабах мастацкага адлюстравання гэтага разумення рэвалюцыі яны, як правіла, зыходзілі са сваёй, выпрацаванай, ужо ўсталяванай у творчасці, паэтыкі. Так, Блок з яго культам «Снегу» ішоў ад сімволікі «Снежнай маскі», Купала

---

[1] Вагнер Р Искусство и революция. Пг., 1918. С. 32.
[2] Блок А. Собр. соч. Т. 4. С. 240.
[3] Блок А. Собр. соч. Т. 4. С. 232.

— ад дакастрычніцкай паэтыкі, ад культу «Сонца», ад верша «Песнябайка».

Купала завяршае паэму «Безназоўнае» ўвасабленнем таго, чаго ён прагна чакаў ад жыцця і ад рэвалюцыі, па чым так сумавала яго ліра ў перадкастрычніцкі час і пацвярджэнне чаму шукала адразу пасля рэвалюцыі — марай пра вольны беларускі кут, пра «межы без ашуканскіх крас», якія дастануцца патомкам:

Яшчэ пакінулі нам асляпленне,
Пашану да пакут,
А мы пакінем песню вызвалення
І вольны бацькаў кут. (5, 150)

Зборнік «Безназоўнае», несумненна, важны этап у творчай эвалюцыі Купалы. І не толькі таму, што яго прынята лічыць «мастком» паміж Купалам-дакастрычніцкім і Купалам-савецкім. Калі ўжо гаварыць пра масток, то, на нашу думку, ім хутчэй з'яўляюцца вершы 1918 г. Але справа не ў вызначэннях. Справа ў тым, што фактычна іменна ў вершах 20-х гадоў, большасць з якіх увайшла ў зборнік «Безназоўнае», і ў самой паэме выявілася вельмі важная ідэйна-эстэтычная асаблівасць творчасці Купалы. Ад пякельнага разладу, разрыву мары і рэчаіснасці, якія апаноўвалі паэта ў дакастрычніцкі час, ад прагі гармоніі Купала імкнуўся да иошуку ў рэчаіснасці сведчанняў усталявання такой гармоніі, а б чым выразна сведчыць паэма «Безназоўнае». Яшчэ адна істотная асаблівасць гэтага перыяду творчай дзейнасці Купалы заключаецца ў тым, што ён стварыў пераважна эмацыянальны вобраз рэчаіснасці, захоўваючы адну з трывалых адзнак сваёй паэтыкі — нястрыманую стыхію эмацыянальна-экспрэсіўнага выяўлення як мастацкага фактара. Гэта было адной з выразных прыкмет рамантычнага стылю, гэта было ўласціва наогул паэзіі 20-х гадоў, калі пачуцці, выкліканыя рэвалюцыйным «цыклонам», выражаліся бурна, узнёсла і часта рытарычна. Купала, такім чынам, аказваўся ў «сваёй стыхіі» і ў рэчышчы літаратурнай плыні, што б там ні казалі пра «аджытасць» яго вобразаў у той час.

Трагедыя прарока

Канец 20-х і 30-я гады ў паэтычнай эвалюцыі Я. Купалы — перыяд шмат у чым не асэнсаваны і не даследаваны літаратуразнаўцамі. Досыць доўга панавала афіцыйная думка аб росквіце таленту Купалы ў гэты час, усхваляліся і лічыліся вяршыннымі яго творы, што ўвайшлі ў Ляўкоўскі цыкл, а таксама паэма «Над ракою Арэсай». Крытэрыем ацэнкі пры гэтым была ў першую чаргу эстэтычная дактрына «сацы-

ялістычнага рэалізму», у ахвяру якой прыносіўся элементарны эстэтычны густ. Аднак зыходзячы з прыярытэту мастацкіх крытэрыяў над ідэалагічнымі, такі даследчык, як, скажам, А. Макмілін, не вылучаў паэму «Над ракою Арэсай» у лік мастацкіх. шэдэўіраў Купалы. Ён выказваўся аб ёй досыць сціпла і лічыў прыкладам таго, што творчасць вялікага паэта пайшла на спад: «У тэхнічным плане гэта слабая рэч, яна занадта апісальная і ёй бракуе імпэту. Як прыклад вершаванай журналістыкі гэты твор лепш было б забыць, калі б, на бяду, ён не з'яўляўся тыповым амаль што для ўсёй творчасці гэтага перыяду»[1]. Даследчыка цяжка папікнуць у неаб'ектыўных адносінах да тагачаснай тврчасці Купалы, аб чым сведчыць высокая ацэнка ім вершаў «Алеся», «Лён», у якіх, на яго думку, «Купала дасягнуў сапраўднага рамантызму»[2].

У беларускай публіцыстыцы апошніх год, црысвечанай Купалу, выказваюцца аналагічныя думкі. Так, небеспадстаўным уяўляецца меркаванне Г. Коласа аб тым, што Купала «выкупіў» ужо з дарогі ў Котлас раскулачаную маці «цаною такіх твораў, як «На нашым полі», «Песня будаўніцтву», «Над ракою Арэсай», «Я — калгасніца»[3]. Гэта сцверджанне ў пэўным сэнсе метафара, але факты ірэчаіснасці давалі падставы для яе. А факты рэчаіснасці ў дачыненні да Купалы (як і да народа, які ён прадстаўляў) былі жорсткімі. Без уліку іх немагчыма весці далейшую гаворку пра Купалаў рамантызм, які быў дэфармаваны як светаадчуванне і метад і захаваўся тольКі ў некаторых адзнаках стылю. Рэшты рамантызму ў 30-я гады ратавалі Купалу як творцу, захоўвалі ў яго творах тое каліва мастацкасці, пачуццёвасці, без якога паэзія знікала зусім, саступаючы месца рыторыцы. Так, у вершы «Песня будаўніцтву» паэт вітае прыход новага, «а муцірага» гісторыка, які «сказ дзіўны, праўдзівы ад зорак і да зорак аб нашых прасторах, Аб падзеях, людзях, павядзе». Выкарыстоўваючы анафару, Купала даводзіў, пра што ж раскажа «гісторык», і гэты пералік падзей нагадваў хутчэй газетны рэпартаж, чым высокую думку аб лесе народа, якой заўсёды былі прасякнуты вершы Купалы. У якасці прыкладу прывядзем адзін з фрагментаў верша:

Як ішла рэканструкцыя смела
Па заводах, па полі, па думках,
Перашкоды знішчаючы ўмела,
Хоць варожы табун адзічэлы

---

[1] McMillin A. A Histori of Byelorussian Literature From it's Origenes to the Present Day. 1977. Giessen. P. 194.
[2] Там жа.
[3] Літ. і мастацтва. 1988. 16 снеж.

Ёй імшу пахавальную крумкаў. (4, 198)

Або яшчэ:

Як яна, бальшавіцкая партыя,
Каб да тла зруйнаваць стары свет,
Барацьбою зацятай, упартай,
Сваю ставячы голаў на карту,
Дасягла недасяглых пабед. (4, 199)

Аб усіх гэтых пераменах, аб тым, як «тут за гмахам рос гмах на руінах», павінен будзе расказваць «новы — а мудры — гісторык», але паэтычныя строфы не выпраменьваюць тое цяпло, якое заўсёды зыходзіла з купалаўскіх вершаў, часам не толькі абаграваючы, але і спапяляючы душу. Эмацыянальная халоднасць у спалучэнні з фразеалагічнымі штампамі («да тла зруйнаваць стары свет», «ставячы голаў на карту», «недасяглых пабед»), аднамернымі эпітэтамі («ішла рэканструкцыя смела», «варожы табун», «барацьбою зацятай») —вельмі характэрный адзнакі тагачаснай творчасці Купалы. Гэта ў пэўным сэнсе «мастацкія сродкі», якія выяўлялі адносіны паэта да рэчаіснасці. Яны не стасаваліся паміж сабой — рамантычны талент Купалы і тагачасная, напоўненая пралеткультаўскімі дэкларацыямі, рэчаіснасць. Элементы рамантычнай стылістыкі ў вершы «Песня будаўніцтву» праглядваюцца хіба што ў гіпербалічным вызначэнні прасторы «ад зорак і да зорак».

Аб тым, што ў ацэнках творчасці Купалы 30-х гадоў пераважала канцэпцыя росквіту таленту паэта, які авалодваў у гэты час так званым метадам «сацыялістычнага рэалізму», сведчыць энцыклапедычны даведнік «Янка Купала», выдадзены ў 1986 г. У ім грунтоўна, шматгранна і па-наватарску разглядаліся многія старонкі жыцця і творчасці Купалы, аналізаваліся яго эстэтычныя, філасофскія погляды. Аднак нічога не гаварылася пра тое, што паэт вымушаны быў пісаць творы «на патрэбу дня», выражаць у іх ідэйна-палітычныя ўстаноўкі, у межах якіх працякала тагачаснае жыццё. Таму слушнай трэба прызнаць крытыку А. Бяляцкім гэтых прабелаў у даведніку, з якога «выпалі» шматлікія творы і цэлыя перыяды іжыццядзейнасці паэта: «У даведніку мы не знойдзем прычын і вех, што адзначылі гэты страшны шлях ад паэтатрыбуна, паэта-вешчуна бед і спадзяванняў народа да паэта вымушанага афіцыёзу, вершы якога зараз успрымаюцца як насмешка над геніем зламаным і пакалечаным»[1]. За гэтымі бязлітаснымі словамі — балючая праўда аб лесе паэта ў 30-я гады, праўда, аб якой доўгі час пазбягалі гаварыць, прыкрываючы яе дэкларатыўным

---

[1] Неман. 1988. № 8. С. 150.

сцверджаннем аб «творчым узлёце» Купалы — песняра сацыялістычнага будаўніцтва.

Купала тонка адчуваў зрухі і змены ў грамадскім жыцці, чуйна рэагаваў на ўсе павевы, звязаныя з беларускім нацыянальным адраджэннем. Ён не мог не заўважаць, як у канцы 20-х гадоў пачалі панаваць нігілістычныя адносіны да ўсяго нацыянальнага, як у друку трывала замацоўваўся тэрмін-таўро «нацыянал-дэмакратызм», і ўсё, што ім было пазначана, аб'яўлялася варожым сацыялістычнаму ладу жыцця. Аднак летам 1929 г. Купала быў яшчэ настроены досыць аптымістычна і звязваў такія адносіны да нацыянальнага хутчэй з неразуменнем праблемы некаторымі людзьмі, чым з вызначальнымі палітычнымі ўстаноўкамі. Аб гэтым сведчыць яго ліст да Л. М. Клейнбарта ад 2-га чэрвеня 1929 г., у якім Купала выказваў свае адносіны, па ўсёй верагоднасці, да кнігі «Маладая Беларусь», што незадоўга перад тым была выдадзена. Фрагмент, які цытуецца, быў апушчаны пры выданні лістоў паэта ў сёмым томе «Збору твораў» (1976): «Дарэмна Вы звярнулі калі не сур'ёзную, то наогул увагу на «самакрытычныя» (не кажучы горш) водгукі недавучак-пісак аб Вашай кнізе,— суцяшаў Купала Л. М. Клейнбарта.— Бо ў некаторых нікчэмных людзей, асабліва ў беларускіх рэнегатаў, ёсць агідная тэндэнцыя мяшаць усё з граззю, што пішацца добрага пра беларускую літаратуру ў прыватнасці і пра беларускае нацыянальнае адраджэнне наогул. Для іх, гэтых пісак, на якой бы мове яны не пісалі — беларускай або рускай і да т. п., усё зводзіцца да аднаго, каб гэтай бясслаўнай сваёй брахнёй тармазіць або скрыўляць натуральнае нацыянальнае і культурнае адраджэнне беларускага народа. І, безумоўна, Беларусь тут ні пры чым. І дарэмна Вы думаеце, Леў Максімавіч, што калі Вы напісалі цудоўную кнігу пра беларускую літаратуру, то гэтым павінны былі зрабіць црыемнае ворагам усяго беларускага. Гэта крылоўскія «моські», для якіх вельмі шмат гонару Ваша аб іх нават упамінанне. І ну іх да ўсіх! Вы, Леў Максімавіч, напісалі самую лепіпую рэч пра беларускую літаратуру, якую (кнігу) кожны прыстойны чалавек ацэніць станоўча, і кропка, а на астатняе махніце рукой. Вооь маё шчырае меркаванне пра ўсе гэтыя бязглуздыя водгукі аб Вашай працы»[1]. Гэта купалаўскае «махніце рукой» дужа знамянальнае: ён яшчэ верыў у перавагу разумнага чалавечага пачатку ў развіцці грамадскіх адносін. Ён не мог тады, безумоўна, нават уяўляць, што яго адрасат будзе абвінавачаны ў неіснуючых палітычных

[1] Рукапісны аддзел Інстытута рускай літаратуры (Пушкінскага Дома) АН СССР. Ф. 586, № 109, арк. 5.

злачынствах і знішчаны ў 1937 г., а кніга надоўга «прапішацца» ў спецфондзе. Ён не мог ўяўляць, што і яго самога не абміне катавальная машына барацьбы з «нацдэмаўшчынай».

Акурат праз год, летам 1930 г., у часопісе «Маладняк» з'явіўся нарыс пра Я. Купалу «Шлях паэта» Лукаша Бэндэ, сумна вядомага крытыка-ката, які нішчыў усё жывое, што яшчэ заставалася ў 30-я гады ў беларускай літаіратуры. У 1932 г. нарыс быў выдадзены асобнай кнігай, ён уяўляў сабой апафеоз вульгарна-сацыялагічнай канцэпцыі ў адносінах да творчасці Купалы, якая з так званых класавых пазіцый рэвалюцыйнага пралетарыяту аб'яўлялася ідэалагічна шкоднай. Крытык абвяшчаў Купалу «ідэолагам буржуазнага нацыянал-адраджанізму», які варожа паставіўся да пралетарскай рэвалюцыі і дыктатуры пралетарыяту ў часы грамадзянскай вайны. Пазіцыя Бэндэ адлюстроўвала афіцыяльныя адносіны да Я. Купалы і спалучалася з актыўным наступам на нацыянальную інтэлігенцыю, які распачаўся ў сярэдзіне 1930 г. Сярод пісьменнікаў і навукоўцаў-гуманітарыяў з Акадэміі навук пачаліся звальвенні з працы і арышты, іх абвінавачвалі ў прыналежнасці да контррэвалюцыйнай арганізацыі «Саюз вызвалення Беларусі». За краты трапілі В. Ластоўскі, Я. Лёсік, ЯДыла, У. Дубоўка, Я. Пушча, А. Бабарэка, У. Жылка, Б. Эпімах-Шыпіла і многія іншыя пісьменнікі, дзеячы навукі, культуры, асветы. Сфабрыкаваная справа пра ўяўную змову патрабавала, каб на чале гэтай змовы стаяў аўтарытэтйы лідэр. Такім лідэрам бачыўся Янка Купала, якога пачалі рэгулярна выклікаць на допыты з мэтай дамагчыся ад яго патрэбнага прызнання. Можна толькі здагадвацца, што думаў і адчуваў выдатны паэт Беларусі, сумленне і боль народа, якому цынічна прапаноўвалі сыграць галоўную ролю ў жудасным, нялюдскім спектаклі. Існуе дакумент, што раскрывае ад пачатку да канца сцэнарый гэтага спектакля, па якому дыскрэдытавалася і знішчалася нацыянальная культура, яе лепшыя прадстаўнікі, і ў выніку якога Я. Купала ўбачыў для сябе адзінае магчымае выйсце — самагубства. Арыгінал дакумента захоўваецца ў партархіве Інстытута гісторыі партыі пры ЦК КПБ (ф. 4, воп. 21, № 233).

«Паважаны тав. Постышаў! Лічу неабходным паведаміць Вам, што ўчора, 20 лістапада раніцай рабіў замах на самагубства Янка Купала — народны паэт Беларусі. Замах быў несур'ёзным. Купала ўдарыў сябе сцізорыкам у правы бок, жыццё яго ў бяспецы і калі не будзе сепсісу або іншых ускладненняў, то дзён праз пяць ён будзе здаровы.

Янка Купала ўваходзіў у кіраўнічы цэнтр «Саюза вызвалення Беларусі», як аб тым сведчаць паказанні Лёсіка, Некрашэвіча і іншых. Янка Купала з'яўляўся ідэйным цэнтрам нацдэмаўскай контррэва-

люцыі, што знайшло адлюстраванне і ў яго творчасці. Побач з творамі зусім савецкімі ў яго ёсць вершы і кулацкага і прама контррэвалюцыйнага зместу.

Запрошаны для перагавораў у ДПУ Янка Купала ўпарта адмаўляў сваю прыналежнасць да якой бы там ні было контррэвалюцыйнай арганізацыі і не выявіў ніякага жадання пайсці насустрач нам у сэнсе хоць бы асуджэння контррэвалюцыйнай дзейнасці сваіх сяброў — удзельнікаў і кіраўнікоў СВБ.

Незадоўга да 20 лістапада ён пачаў выяўляць прыкметы некаторага вагання, што, аднак, не знайшло свайго адлюстравання ў яго «перадсмяротным» (калі можна так сказаць) лісце.

Ліст гэты адрасаваны на імя тав. Чарвякова. У ім сцвярджаецца, што ён не ўваходзіў у контррэвалюцыйную арганізацыю; потым Я. Купала намагаецца апраўдаць свой верш, у якім ён услаўляў Пілсудскага, і просіць паклапаціцца аб яго сям'і.

Усё гэта здарэнне разглядаецца намі як пратэст супраць нашай палітыкі барацьбы з нацыянал-дэмакратызмам. Мы вырашылі не патрабаваць ад Я. Купалы прызнання ўдзелу ў «Саюзе вызвалення Беларусі» і засяродзіць свае намаганні на патрабаванні выступіць з адкрытым асуджэннем контррэвалюцыйнай дзейнасці групы беларускіх інтэлігентаў, арыштаваных па справе СВБ. Думаю, што гэта ў нас атрымаецца.

Сам факт замаху на самазабойства мы, безумоўна, агалосцы не прыдаем.

У сувязі з гэтым прашу паскорыць прысылку канчатковай рэдакцыі інфармацыйнага паведамлення па справе СВБ. Працу сярод інтэлігенцыі трэба разгортваць на ўсю моц і, безумоўна, маўчанне нашай прэсы звязвае нам рукі.

З таварыскім прывітаннем (Гей).
Менск, 21 лістапада 1930 г.».

Дакумент гэты настолькі красамоўны, што яму, здаецца, не патрэбны каментарыі. Здзек, учынены над Купалам, быў паўтораны над гісторыкам, прэзідэнтам Акадэміі навук Усеваладам Ігнатоўскім, якога таксама, калі не атрымалася з Купалам, прымушалі прызнаць сябе лідэрам «контррэвалюцыйнай аірганізацыі». Ігнатоўскі, як і Купала, адмовіўся ад узвядзення паклёпу на самога сябе і, зразумеўшы немагчымасць супрацьстаяць гэтаму, Даказаць сваю невінаватасць, скончыў жыццё самагубствам. Гучнага працэсу над «змоўшчыкамі», які рыхтаваўся, не атрымалася. Усіх арыштаваных выслалі ў адміністрацыйную ссылку за межы Беларусі.

Не цяжка зразумець, што ў абстаноўцы нагнятання страху, панавання даносаў і допытаў немагчымай станавілася творчасць, якая адпавядала душэўнаму стану і мастацкім прынцыпам паэта, увогуле немагчымай станавілася ніякая сумленная творчасць. Неабходна было адмаўленне ад сябе, душэўны пералом, які даў бы магчымасць прымусіць сябе апяваць тое, што патрабавалі ўладары крытычных і палітычных трыбун. І яны дамагліся такога пералому ад Купалы, які пад дыктоўку Бэндэ напісаў пакаянны ліст (таксама як і Колас), дзе прызнаваўся ў неіснуючых «памылках» і «шкодных поглядах», абяцаў парваць з «кулацкім нацыяналістычным адраджанізмам» і «аддаць усе свае сілы сацыялістычнаму будаўніцтву». Ліст Купалы быў змешчаны ў «Звяздзе» 10 снежня 1930 г. (Коласа — крыху раней). Гэты дакумент — горкае і балючае сведчанне таго, як руйнаваўся і нявечыўся лёс народа ў асобе яго слыннага прадстаўніка, і таго, якія ганебныя сродкі пры гэтым выкарыстоўваліся. Гэты дакумент нельга ўспрымаць адназначна — як пацвярджэнне купалаўскага бяссілля супрацьстаяць навале пралеткультаўскага дэманізму з яго інтэлектуальным тэрорам (тэрор фізічны з ім цесна звязаны). Лісты Купалы і Коласа сёння выступаюць абвінаваўчымі дакументамі супраць падзей, што адбываліся ў тыя гады, і людзей, якія мелі да іх дачыненне.

Такім жа дакументам з'яўляецца і напісаны Купалам перад спробай самагубства ліст да старшыні ЦВК БССР А. Чарвякова, у якім паэт даводзіў сваю невінаватасць і, у прыватнасці, пісаў аб правакацыйным надрукаванні яго верша «Паўстань...» у газеце «Звон» перад прыходам у Мінск Пілсудскага. Гэты верш Бэндэ і ўсе, хто стаяў за ім, адназначна разглядалі як прывітанне Пілсудскаму, напісанае ў яго гонар, і такая думка да (апошняга часу не дыскутавалася ў літаратуразнаўстве. Бэндаўская ацэнка твора прама пераводзіла гаворку з крытычнай плоскасці ў палітычную. Купалу давялося тлумачыць, што верш не мае дачынення да Пілсудскага, і што аб факце яго надрукавання ён не ведаў. (Цалкам ліст Купалы да А. Чарвякова прыводзіцца ў артыкуле Б. Сачанкі «Бэндэ»//Літ. і мастацтва. 1988. 3 чэрв.)

Верш «Паўстань...» ніякім чынам нельга дастасоўваць да канкрэтнай асобы. У ім Купала развіваў традыцыйны для сваёй паэтычнай манеры матыў, які гучаў у яго дакастрычніцкай рамантычнай лірыцы,— матыў заклікання Прарока, Песняра, які «мудрым словам», «бурнай песні клічам» паспрыяе абуджэнню народа, аб'яднанню яго дзеля таго, каб «не прадаць сябе, сваю зямлю», каб «зняць путы Бацькаўшчыне». Гэты верш можа і павшей успрымацца ў кантэксце грамадзянскай лірыкі Купалы як сумны гімн спакутаванай радзіме. Вобраз Прарока, Уладара ў вершы «Паўстань...» — своеасаблівае раз-

віццё дакастрычніцкіх вобразаў Прарока, Званара, якія клікалі на Вялікі Сход, на пошукі і адбудову страчанай і знявечанай Бацькаўшчыны:

Паўстань з народу нашага, Уладар,
Адбудаваць свой збураны пасад,
Бо твой народ забыў, хто гаспадар
І хто яго абдзёр з каронных шат.
На Уладара жджэ Беларусь даўно.
І жджэ цябе ўладарства Божы дар,
Вялікае, магутнае яно...
Пад беларускі сцяг прыдзі, Уладар[1].

Вобраз Уладара, Ваяка, які «волатам на вогненным кані» здольны павесці народ «за Бацькаўшчыну», паказаць «да хвалы шлях айчыне»,— гэты вобраз, яшчэ раз паўтарым, трывала замацаваны ў рамантычнай паэтыцы Купалы і ўвасабляўся паэтам кожны раз, калі ён асабліва абвострана адчуваў крытычнае становішча, у якое траплялі яго народ і радзіма.

Разуменне вобраза Прарока і Уладара цесна звязана з разуменнем вобраза Паэта (Песняра) як сына Сусвету, «сына міра». Гэта чыста рамантычная канцэпцыя абранасці і прадвызначанасці пяснярскага лёсу склалася ў дакастрычніцкай паэзіі Купалы. Характэрным выяўленнем яе быў верш «Сон»:

Якаясь цень падходзе ў белі,
Такая, быццам знаў калі.
І кажа мне: «Чаго, сын міра,
Упаў так сэрцам і душой?
Я — песня, а во мая ліра.
Бяры нас! Хочам быць з табой! (2, 244)

Можна было б прыводзіць і іншыя прыклады, каб падкрэсліць, што верш «Паўстань...» быў арганічным працягам тэмы прароцтва, пяснярства ў купалаўскай творчасці, і гэта была адзнака як рамантычнага светаадчування, так і рамантычнага спосабу ўвасаблення.

Пасля падзей 1930 г. такое творчае самавыяўленне станавілася абсалютна немагчымым. Рэчаіснасць патрабавала ўрачыстых гімнаў. Купала шчыра імкнуўся зразумець яе плынь, каб стварыць адэкватны мастацкі вобраз. Аднак гэта атрымлівалася толькі ў вершах рэпартажнага характару, таму што рэчаіснасць дыктавала паэту, аб чым і як ён цавінен пісаць, а не паэт станавіўся, як раней, голасам свайго маўклівага народа, што абуджаўся да гістарычнай самасвядомасці, станавіўся голасам рэчаў і з'яў. Таму шлях творчай эвалюцыі

[1] Звон. 1919. 17 верас.

Купалы ў 30-я гады — гэта шлях ад адраджэнскага рамантызму, класічнага ў яго нацыянальнай выяве, да рамантычнага пры1 мітывізму з яго найбольш характэрным творам — паэмай «Над ракою Арэсай».

Першыя, вонкавыя, рысы, якія заўважаюцца пры чытанні паэмы: яе неапраўданая расцягнутасць, кампазіцыйная рыхласць, беднасць мастацкіх сродкаў. Слова чамусьці страчвае сваю метафарычнасць, асацыятыўную шматмернасць, успрымаецца адназначна, бо ў ім захоўваецца толькі інфарматыўны сэнс:

Сосны, мае Сосны!
Для вас яшчэ далей,
Як у той камуне,
Ляглі магістралі.
На вашых палетках
Калектараў болей,
Болей і дрэнажаў
Перасекла поле. (5, 193)

У паэме досыць схематычна і адназначна малюецца пераход ад бязрадаснай мінуўшчыны, дзе панавалі паншчына і прыгнет, да «пераможнага выйсця» «на шлях роўны». Супастаўленне новага Палесся старому вядзецца па чыста знешніх прыкметах:

Былі тут калісьці
Багнішчы-балоты,
У дрыгве прэла лісце,
Асокі, чароты... (5, 159)

Далі іраней для Купалы апяванне бязрадаснага мінулага (не кажучы ўжо пра паэтызацыю слаўнага гераічнага мінулага) нязменна спалучалася са шкадаваннем, з душэўным болем і пратэстам, то ў данай паэме гучаць ноты і прыхаванага асуджэння:

Жывуць людзі ў хатах,
Плятуць сабе лапці,
Каб з торбай у латах
Пайсці жабраваці...
Іх розум балота
Трымае палонна,—
Красуе цямнота,
Растуць забабоны. (5, 161)

Сваёй паэмай Купала выконваў сацыяльную задачу: ствараў гімн «новаму шчасліваму жыццю», апяваў «размах» сацыялістычнага будаўніцтва, якому прарочыў вечную асанну ў песнях новых песняроў:

Апяюць у песнях
Працу, гераізм,
Як на край балотны
Йшоў сацыялізм.

Як пад пільнай вартай
Партыі пабед —
Бальшавіцкай партыі —
Вырас новы свет. (5, 198)

Апрача дэкларатыўных сцверджанняў за гэтымі радкамі, як можна адчуць, нічога не стаіць. Можна было прымусіць пісаць руку, але нельга было прымусіць пісаць душу. Таму ў паэме «Над ракою Арэсай» Купала не дасягнуў той мастацкай глыбіні, на якую ён быў здольны. У межах эстэтычных установак, што панавалі ў 30-я гады, яе і немагчыма было дасягнуць. Трэба было апяваць «велічны поступ пралетарыяту пад мудрым кіраўніцтвам Камуністычнай партыі», яе змаганне з «ворагамі» і перамогу над імі. У мастацкай творчасці замест героя-адзінкі, героя-асобы з'явіўся масавы герой, і мастацтва адразу страціла сваю глыбіню і патаемны сэнс, яно перастала існаваць як сфера свабоднага духоўнага самавыяўлення творцы.

Так адбывалася канчатковае разбурэнне эстэтыкі гуманізму, апошнім звяном якой у мастацтве быў рамантызм з яго культам асобы, індывідуальнасці, калі ў цэнтры мастацкага аналізу стаяў свабодны чалавек.

Абуджаная энергія мае, якія вырваліся на гістарычную арэну і высунулі на парадак дня замест каштоўнасці асобы каштоўнасць масы, калектыву, аказалася сілай, здольнай перайначыць лад жыцця, адмовіўшыся ад спадчыны не толькі з яе прымхамі і забабонамі, але і каласальным інтэлектуальным набыткам. Адмаўленне самакаштоўнасці асобнага чалавека, яго непаўторнасці і унікальнасці прывяло да дэфармацыі свядомасці, да разбурэння гуманізму як спосабу духоўнага існавання грамадства, і безраздзельнага панавання вандалізму, што асабліва яскрава выявілася ва ўсіх сферах жыцця ў 30-я гады. Гэтыя з'явы адбіліся на лесе літаральна кожнага чалавека і, безумоўна, на лесе Купалы. Як у чалавека, у яго была адабрана ўпэўненасць у заўтрашнім дні, у тым, што яго не арыштуюць. У 1937 г., як вядома, прозвішча Купалы значылася ў спісе кандыдатаў у арыштанты еярод апошніх шаснаццаці пісьменнікаў, якія яшчэ заставаліся на вытаптанай ніве беларускай культуры. Як творцу Купалу чакала беднасць мастацкай палітры і амплуа юбілейнага паэта. Аднак гэтае амплуа не было радасным і не было натуральным для Купалы. Яго ўтаймаваны і неўтаймоўны дух, хутчэй за ўсё, перажываў магутныя ўнутраныя зрухі, вымушаны быў стрымліваць свае парывы, шукаць суладнасці там, дзе яе немагчыма было знайсці. Відаць, у гэтых зрухах хаваліся ніці раптоўнай і загадкавай смерці паэта. Трагедия Купалы 30-х гадоў — гэта трагедыя пазбаўленага магчымаспі выказанца прарока, які,

унутрана застаючыся прарокам, павінен быў выконваць ролю блазна. Аднак нашчадкі, да якіх так часта апеляваў паэт, і цяпер і надалей здольны будуць зразумець і вытлумачыць вытокі гэтай вымушанай ролі. Яны асудзяць тых, хто катаваў Купалу фізічна і духоўна, а вобраз самога паэта стане для іх сімвалам трагічнага лёсу Бацькаўшчыны.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Адным з дасягненняў сучаснага літаратуразнаўства варта прызнаць абгрунтаванне кандэпцыі, прынятай многімі даследчыкамі, адносна свабоднага суіснавання розных стыляў у беларускай літаратуры пачатку XX ст. У. А. Калеснік небеспадстаўна лічыць тако-е суіснаванне тыпалагічнай нормай усіх маладых літаратуір наогул. Таму ў творчасці пісьменнікаў, якія выступалі ад імя свайго народа, нязменна адбіваліся разнародныя стылявыя тэндэнцыі, інтэнсіўна ўзбагачаючы літаратуру. Пры гэтым, аднак, можна вылучыць стылявую дамінанту, што дазваляе гаварыць не аб сумарнасці стылю пісьменніка, а аб адзінстве стылю. Такой дамінантай у стылі Я. Купалы быў рамантызм. Рамантычны тып светаадчування паэта ў пэўнай ступені велічыня пастаянная, яна захоўваецца на розных этапах творчай эвалюцыі. Гэта пацвярджаецца тым фактам, што няма істотнай перарванасці ў спосабе мастацкага ўзнаўлення рэчаіснасці паміж творчасцю Я. Купалы дакастрычніцкага і савецкага часу. Рамантызм застаецца яго стылявой дамінантай і ўплывае на фарміраванне стылю маладой беларускай паэзіі 20-х гадоў.

Значэнне рамантычнай спадчыны Янкі Купалы ў гісторыі беларускай культуры цяжка пераацаніць. У асаблівым святле яна бачыцца сёння, калі канчаткова разбураюцца вульгарна-сацыялагізатарскія догмы, публікуюцца творы, пазначаныя калісьці ярлыкамі сацыяльна шкодных. Асабліва апалчаўся вульгарны сацыялагізм на рамантызм, на яго здольнасць дастаткова паўнакроўна асвятляць рэчаіснасць. Дагматам вульгарнага сацыялагізму супярэчыла канцэпцыя разняволенай, па-грамадску сталай асобы, здольнай выбіраць сабе шлях у жыцці, кіравацца ў сваіх учынках вышэйшымі гуманістычнымі імкненнямі, якія зыходзілі не з класавай прыналежнасці чалавека, а з яго статусу як грамадзяніна свету. Гэта з аднаго боку. З другога, асаблівую каштоўнасць у рамантызме набывалі матывы паглыблення ў нацыянальную гісторыю, сцверджанне ідэі нацыянальнай самабытнасці для народаў, якія пэўны час не мелі нацыянальнай незалежнасці. Гэта нараджала канцэпцыю нацыянальнага героя, які ў той жа час адчувае сябе грамадзянінам свету, далучаным да агульначалавечых праблем. Іменна гэты момант з'яўляецца вызначальным у рамантычнай канцэпцыі свету Я. Купалы, і іменна за гэта яго трэціравала вульгарна-сацыялагізатаірская крытыка.

У сучасным культурным кантэксце творчасць Я. Купалы бачыцца, прынамсі, у двух істотных аспектах: як з'ява класічная, якая гіста-

рычна адбылася, сцвердзілася, але час ад часу патрабуе свайго пераасэнсавання. І, з другога боку, як з'ява жывога рухомага літаратурнага працэсу, якая непасрэдна і досыць адчувальна ўздзейнічае на яго фарміраванне. Чым абумоўлена такое становішча рэчаў? У першую чаргу тым, што жывы літаратурны працэс заўсёды змяшчае ў сабе, у сваім «генатыпе», уласную класіку — як традыцыю, якая больш ці менш адчувальна праяўляецца ў новых мастацкіх формах і новым светабачанні, якія непазбежна суправаджаюць літаратурны рух. Такім чынам, творчасць Купалы тут хутчэй правіла, а не выключэнне. Правілам, а не выключэннем з'яўляецца і тое, што класса — не застылы кантынент: у ім існуюць свае неадкрытыя зоны і свае вулканы. Таму зварот да класікі, да яе новага прачытання тоіць у сабе адкрыцці, пашырае магчымасці ўзбагачэння літаратуры, што таксама з'яўляецца адным з фактараў жывога літаратурнага працэсу. Аднак, гаворачы пра Купалу і ролю яго творчай спадчыны ў сучасным культурным жыцці, нельга забываць аб тым, што як класік у нас доўга існаваў «няпоўны» Купала. Забароненымі былі многія яго творы, пэўныя старонкі біяграфіі не асвятляліся, або, як і некаторыя творы, трактаваліся тэндэнцыйна. Забароненымі былі таксама крытычныя, літаратуразнаўчыя працы аб творчасці Купалы, сярод якіх глыбокія сваімі думкамі і высновамі артыкулы і ўспаміны А. Навіны (А. Луцкевіча) і В. Ластоўскага.

На працягу 1988-1989 гг. у беларускім друку з'явіўся цэлы рад публікацый, якія ўзнаўлялі «забытыя» старонкі Купалавай творчасці, пралівалі святло на тыя біяграфічныя факты, што старанна замоўчваліся, пакідаліся ў цені[1] З'яўленне гэтых публікацый і іх уплыў на літаратурна-грамадскае жыццё можна параўнаць іменна з вулканамі на кантыненце класікі, якія ўрэшце абудзіліся і запрацавалі, далі прастору для больш поўнага разумення гістарычных шляхоў народа і таго становішча, у якім ён апынуўся сёння. Такім чынам, класік Купала аказаўся больш сугучным нашаму часу і сённяшняму ўзроўню нацыянальна-гістарычнай свядомасці, чым многія з сучасных пісьменнікаў. Сугучнымі сучаснаму разуменню творчасці Купалы аказваюцца і крытычныя ацэнкі А. Луцкевіча, які назваў Купалу ў 1932 г. у час святкавання 50-годдзя паэта па-за «ўсходнімі крэсамі» (у Вільні, Рызе, Дзвінску) прарокам нацыянальнага адраджэння. Характэрна,

---

[1] Купала Я. Тутэйшыя: П'еса//Полымя. 1988. № 9; Ён жа. Вершы//Полымя. 1988. № 10; ЁН жа. З літаратурнай спадчыны: Вершы//Літ. і мастацтва. 1988. 7 кастр.; Сачанка Б. «Сняцца сны аб Беларусі...» Загадка смерці Янкі Купалы // Літ. і мастацтва. 1988. 19 і 26 жн.; Колас Г. «...І засумуецца патомак»//Літ. і мастацтва. 1988. 2, 9, 16 снеж.

што ў гэты час у Савецкай Беларусі панавала крытычная дактрына Бэндэ аб так званым «буржуазным нацыянал-дэмакратызме» Купалы, яго «ідэалагічных памылках» і «рэцэптах» іх выпраўлення. Важным было тое, што А. Навіна бачыў у Купале паэта-прарока, які ў нацыянальных матывах здолеў угадаць і адчуць агульначалавечую ноту, а таму небеспадстаўным было яго сцверджанне: «Купала творыць цэннасці агульналюдзкага значэння»[1] Гэтую ж думку ён развіваў і далей, падкрэсліваючы ідэю свабоднай разняволенай асобы, якую апяваў у сваёй творчасці Купала: «Пашыраючы «маніфест» Мацея Бурачка аб патрэбе адраджэння роднае мовы, Купала захапляецца ідэяй усебаковага адраджэння народу беларускага, ідэяй адбудавання паняволенае Бацькаўшчыны. А ўсё гэта грунтуецца на вялікіх агульналюдскіх ідэалах, абвешчаных яшчэ Вялікай Французскай Рэвалюцыяй,— ідэалах Волі, Роўнасці, Брацтва ўсіх людзей; над усім лунае магутны й непакорны дух *вольнага ў сваёй свядомасці чалавека*»[2] (курсіў наш.—І. Б.). Гэты момант у канцэпцыі чалавека Купалы А. Луцкевіч пастаянна падкрэсліваў і вылучаў, бачачы ў паэде, такім чынам, не толькі нацыянальнага песняра, а творцу агульначалавечых каштоўнасцей. «Купала імкнецца перадусім да вызвалення ў беларусі — Чалавека; яго нацыянальная ідэалогія поўнаецю грунтуецца на высока-гуманітарных падставах»[3],— адзначаў А. Навіна ў другой сваёй працы і звязваў творчасць Купалы з неарамантызмам, называючы яго «тыповым неарамантыкам». Тэрмін «неарамантызм» у беларускім літаратуразнаўстве малаўжывальны, нягледзячы на тое, што, скажам,. У. М. Казбярук досыць паслядоўна імкнуўся ўмацаваць яго таксама ў дачыненні да творчасці Купалы[4]. Думаецца, што прычыша гэтага не ў беспадстаўнасці вызначэння такога кірунку (якраз наадварот!), але ў тым, што само паняцце «неарамантызм» мае хутчэй гістарычны (гісторыка-храналагічны), чым тыпалагічны сэнс, хаця рысы апошняга таксама прысутнічаюць. Супастаўлен»' абодвух тэрмінаў («рамантызму» і «неарамантызму») акрэслівае ў іх, як істотныя моманты, непазбежную змену часу, калі адно з'яўляецца пасля другога, ускладненае і ўзбагачанае рысамі іншых плыняў; а таксама адноснае пастаянства стылю, па якім і «рамантызм» і «неарамантызм» пазнаюцца як тыпалагічна роднасныя з'явы. Іменна таму вызначэнне творчасці Купалы як рамантычнай не нясе ў сабе тыпалагічнай памылкі ці неда-

---

[1] Навіна А. (Луцкевіч А.). Янка Купала як прарок адраджэння. Вільня. 1932. С. 5.
[2] Там жа. С. 7.
[3] Навіна А. (Луцкевіч А.). Галоўныя кірункі ў беларускай паэзіі. Вільня. 1933. С. 10-11.
[4] Казбярук У. М. Рамантычны пошук. Ми., 1983.

кладнасці і акрэслівае многія істотныя рысы яго светаўспрынящця і паэтыкі. Вызначэнне ж творчасці Купалы як неарамантычнай дапаўняе гэта разуменне тым і асаблівасцямі яго стылю, якія з'явіліся пры непазбежным судакрананні з дасягненнямі еўрапейскай культуры, зазнаўшай ужо ў канцы XIX — пачатку XX ст. мадэрнізм. Такім чынам, паняцце «неарамантызм» мае дачыненне не столькі да тыпалогіі кірунку, колькі да кантэксту, у якім кірунак праяўляецца.

Для беларускага рамантызму важным аказваўся і той фактар, што ён узнікаў і ўмацоўваўся на хвалі нацыянальнага адраджэння. Неацэнную ролю ў яго ўсталяванні адыгрывала глыбінная плынь гістарычнай свядомасці народа, якая ніколі не перапынялася, але, бадай, і не дамініравала ў нацыянальным жыцці. Нельга не падзяліць слушныя думкі А. Каўкі аб тым, што гістарычная свядомасць (або «старакніжная традыцыя») з'яўлялася адной з утваральных у працэсе фарміравання новай беларускай літаратуры (побач з фальклорам і ўплывамі іншых літаратур), а «вяртанне да перадавой культурнай спадчыны ставалася важным фактарам духоўнай дэкаланізацыі, паскарэння і ўзмаднення ўсёй вызваленчай барацьбы»[1]. Сярод крыніц, якія фарміравалі паэтычны талент Купалы, выводзілі яго на такія абсягі мастацкага асэнсавання рэчаіснасці, якія дазвалялі без скідак на адраджэнскую маладосць літаратуры аналізаваць яе ў філасофскіх і эстэтычных варунках,— не толькі фальклор і міф, але і вопыт еўрапейскай літаратуры з адчуваннем Купалам таго ўзроўню, якога яна дасягнула, а таксама ўласнанацыянальная кніжная культурная традыцыя, як паказваюць гэта сучасныя даследаванні. Іменна аналіз усяго комплексу ўплываў і дачыненняў дазволіў М. Гарэцкаму ўбачыць перыяд творчай эвалюцыі Купалы, звязаны з падрыхтоўкай зборніка «Шляхам жыцця», як новы этап, пазначаны рысамі «самастойнага, індывідуальнага агляду спрадвечных, праклятых пытанняў, калі ён падвадзіў свой ранейшы масава-сялянскі светагляд пад шырокія рамкі сведама ўспрынятых сусветных ідэй»[2].

Апрача таго, узровень нацыянальнай свядомасці дазваляў Купалу ўбачыць уласны народ (нягледзячы на яго галечу і бяспраўе) у гістарычным праламленні як народ еўрапейскі, які мае глыбокія этнічныя і культурныя карані. Сваёй творчасцю перыяду 1910-1913 гг. Купала ўжо ўводзіў беларускую літаратуру ў еўрагіейскі літаратурны кантэкст, і яна, пры ўсёй яе самабытнасці, несла рысы гэтага кантэксту.

---

[1] Каўка А. Тут мой народ: Францішак Скарына і беларуская літаратура XVI — нач. XX ст. Мн„ 1989. С. 138-139, 163.
[2] Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. Мн., 1926. С. 187.

Падсумоўваючы сказанае, падкрэслім, што матэрыялы, звязаныя з творчасцю Янкі Купалы, якія доўгі час знаходзіліся на спецзахаванні і былі маладаступныя, зараз уводзяцца ў літаратурны ўжытак і таксама з'яўляюцца адным з фактараў, які фарміруе рухомы літаратурны працэс, непасрэдна ўплывае на яго. Канкрэтна гэта можа праявіцца і праяўляецца ў тым, што ў больш адэкватных і поўнакроўных формах узнаўляецца карціна гісторыка-літаратурнага жыцця, а гэта азначае магчымасць яго непрадузятага навуковага філасофска-эстэтычнага асэнсавання, што закладвае падмурак для стварэння новых духоўных каштоўнасцей, якія не толькі адпавядаюць свайму часу, але і апярэджваюць яго.

Сёння, калі мы гаворым аб новым мысленні, аб тым, што неабходна «выхоўваць у сабе грамадзяніна свету»[1], не можа не кінуцца ў вочы, наколькі далёка наперад бачыў Купала, стварыўшы ў паэзіі вобраз глыбока патрыятычны як у нацыянальным, так і ў агульначалавечым сэнсе. Купала змагаўся за абуджэнне народнага духу, нацыянальнай свядомасці. І гістарычная свядомасць народа прачыналася, свабода для яе развіцця абяцала яе дасканалыя, вельмі развітыя формы, якія маглі выявіцца ў першую чаргу ў мастацтве. На ўздыме гістарычнай нацыянальнай свядомасці адбыўся ўзлёт літаратуры і культуры 20-х гадоў. Аднак працэс гэты пачаў тармазіцца ў 30-я гады, «плён» гэтага таірмажэння прывёў да застойнага становішча ў паэзіі, да таго, што творчая моладзь некалькіх пакаленняў праходзіла пакутны шлях сацыяльнай і творчай інфантыльнасці, што вылілася ўрэшце ў засілле шэрай, безаблічнай і сацыяльна-безадказнай паэзіі. Сучаснае становішча крыху мяняецца. Можна без перабольшання сказаць, што зараз назіраецца новая хваля абуджэння гістарычнай свядомасці, шляхі творчых пошукаў вядуць новую генерацыю паэтычнай моладзі ў гісторыю роднага народа. Культуры вяртаюцца яе забытыя імёны. Вяртанне да каранёў азначае напаленне іх сокамі, а гэта значыць, што павінна забуяць і само зялёнае дрэва беларускай культуры. У такой сітуацыі не можа не прываблiваць маладое пакаленне творцаў узнёслая і трагічная постаць Купалы, яго высокае і самаахвярнае служэнне Бацькаўшчыне, якая годна і роўна з усімі змяшчаецца ў Сусвеце, і народ якой яшчэ не даспяваў сваёй сумнай і велічнай песні. Гэтае высокае служэнне было акуплена і творчасцю, і лёсам паэта. У гэтым высокім служэнні ён можа быць прыкладам і ўзорам для пакаленняў маладых паэтаў.

---

[1] Лихачев Д. С. «Воспитать в себе гражданина мира» // Проблемы мира и социализма. 1987. № 5. С. 39-40.

ЗМЕСТ

Уступ
Рамантычная канцэпцыя свету
У літаратурна-крытычным асвятленні
У люстэрку «Жалейкі»
Мастацкі ідэал свабоды
Рамантычная іронія як сродак выражэння рамантычнага ідэалу
Рамантычная паэма: канфлікт і герої
Крышталізацыя рамантычнага канфлікту ў ранніх паэмах
Курганны трыпціх
Эвалюцыя жаночага вобраза
Мастацкі прыём як сродак рамантызацыі стылю
Стыхія рытму
Урокі дасканаласці
Адчуванне слова
Роля мастацкіх апазіцый
Паэтычны свет, абноўлены рэвалюцыяй
Сярод новых літаратурных сіл
Смаленскі перыяд
«Безназоўнае», вытокі вобразнасці
«Безназоўнае» Купалы і «Дванаццаць» Блока. Спроба тыпалогіі
Трагедыя прарока
Заключэнне

Багдановіч І. Э.

Янка Купала і рамантызм.— Мн.: Навука і тэхніка, 1989,— 220 с.

ISBN 5-343-00128-9.

Паэзія Янкі Купалы даследуецца ў святле фарміравання і развіцця рамантызму ў беларускай літаратуры як яго вяршыннае дасягненне. Аналізуюцца разуменне паэтам праблемы свабоды і абавязку, суадносін ідэала з рэчаіснасцю, спосабы ўвасаблення рамантычнага ідэалу ў мастацкіх вобразах, асаблівасці паэтыкі.

Адрасавана літаратуразнаўцам, выкладчыкам і студэнтам-філолагам, настаўнікам сярэдніх школ, усім, хто цікавіцца гісторыяй беларускай літаратуры.

АБ'ЯЎЛЯЕЦЦА ПАДПІСКА
НАША НІВА

Першая Беларуская Газэта з Рысункамі (1906-1915)
ФАКСІМІЛЬНАЕ ВЫДАННЕ

З гістарычнага забыцця, з забароны і заняпаду «Наша Ніва» вывела на белы свет беларуса-інтэлігента, беларуса-патрыёта, беларуса-палітыка. «Наша Ніва» - летапіс нацыянальнага адраджэшія, энцыклапедыя вызваленчага руху беларусаў да рэвалюцыі.

У «НАШАЙ НІВЕ»:

Развагі і думкі пра нацыянальны, сацыяльны, эканамічны і палітычны шлях беларускага народа Лявона Гмырака, Сяргея Палуяна, Аляксандра Уласава.

Залаты фонд беларускай паэзіі — вершы Янкі Купалы, Алеся Гаруна, Максіма Багдановіча, Якуба Коласа, Альберта Паўловіча.

Класічная проза Максіма Гарэцкага, Ядвігіна Ш., Якуба Коласа, Змітрака Бядулі.

«Кароткая гісторыя Беларусі»,

Артыкулы пра беларускую этнаграфію, тэатр, фальклор.

Партрэты забытых дзеячаў Беларусі: Сымона Канарскага, Адама Кіркора, Яна Баршчэўчжага.

Шматлікія допісы з народнага жыцця — з местаў і вёсак тагачаснае Беларусі.

Змаганне з расійскімі чарнасоценцамі і паланізатарамі ў карэспандэнцыях «Аб мові ў касьцелі», «Не падзяліліся», «Якая палітыка патрэбна для Беларусі».

Крышталізацыя мовы; беларуская мова лацінскімі літарамі.

Цікавыя звесткі з усяго свету.

Парады па гасяадарцы; беларуская кухня.

Беларускі гумар.

Матэрыялы на любы густ і любы ўзрост.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» плануе ажыццявіць гэтае выданне ў шасці выпусках на працягу 1990-1994 гг. Апошні выпуск будзе змяшчаць каментарыі, паказальнікі і іншы даведачны матэрыял. Арыенціровачны кошт усяго выдання 30 руб. Пры афармленні падпіскі ўносіцца задатак у суме 3 руб.

Падпіска прымаецца ўсімі кнігарнямі рэспубліканскага аб'яднання кніжнага гандлю «Белкніга», а таксама магазінамі Белкаапсаюза,

якія гандлююць кніжнай прадукцыяй. Бібліятэкі афармляюць падпіску праз абласныя бібкалектары.

Чытачы, якія жывуць па-за межамі рэспублікі, могуць аформіць падпіску праз кнігарню № 30 «Падпісныя выданні».

Яе адрас:

220050, Мінск,

Ленінскі праспект, 14.

Факсімільнае выданне газеты гарантуе поўную захаванасць тэксту.

Для нас, нашых дзяцей і ўнукаў: беларуская газета «Наша Ніва» — повязь у непарыўным ланцужку пакаленняў.